

DR. WILHELM LERMANN

ALTGRIECHISCHE PLASTIK

C. H. BECK'SCHE VERLAGS-  
BUCHHANDLUNG  
OSKAR BECK MÜNCHEN



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY





# ALTGRIECHISCHE PLASTIK



Digitized by the Internet Archive  
in 2016

<https://archive.org/details/altgriechischepl00lerm>

# ALTGRIECHISCHE PLASTIK

EINE EINFÜHRUNG IN DIE GRIECHISCHE KUNST  
DES ARCHAISCHEN UND GEBUNDENEN STILS

VON

**DR. WILHELM LERMANN**

MIT 80 TEXTBILDERN UND 20 FARBIGEN TAFELN, ENTHALTEND NACHBILDUNGEN  
VON GEWANDMUSTERN DER MÄDCHENSTATUEN AUF DER AKROPOLIS ZU ATHEN



MÜNCHEN 1907  
C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG  
OSKAR BECK

ALLE RECHTE BEHALTEN SICH VERFASSER UND VERLEGER AUSDRÜCKLICH VOR

THE J. PAUL GETTY MUSEUM  
LIBRARY

C. H. BECK'SCHE BUCHDRUCKEREI IN NÖRDLINGEN



# VORWORT.

*Ὄχι ζόην βλέποισιν ἡμέοισιν πάντες;*

Herondas IV v. 68.

Seit J. J. Winckelmann, die Kenntnisse seiner Zeit von der Antike in zielbewußter Energie zusammenfassend, mit genialer Intuition in der griechischen Skulptur eine geschichtliche Entwicklung nachwies, sind wir über den inneren Zusammenhang aller griechischen Kunstwerke nicht mehr im Zweifel geblieben. Sämtliche wissenschaftliche Arbeit führte an der Hand immer neuer Entdeckungen nur dahin, diese Entwicklung genauer zu beobachten, ihren ununterbrochenen Fluß zu verfolgen, ihre Geschichte reicher und anschaulicher zu gestalten. Daß sich eine Periode auf der andern aufbaue, war die Grundlage des Verständnisses geworden.

Aber derselbe Mann, der uns Deutsche gelehrt hat, in den meist recht mittelmäßigen Werken römischer Kopisten die griechische Kunst zu bewundern, wähnte auch, ein Rezept ewiger, unwandelbarer Schönheit gefunden zu haben, und vergaß, da ihm der Inhalt des Kunstwerks, Gedanke und Stoff, alles war, daß der Bildner mit dem Auge fühlen und denken, dem Auge, nicht dem Hirn, die Leitung der Hände vertrauen soll. Die Folge jenes Irrtums blieb nicht aus. Die Archäologie war nach den vielverheißenden Anfängen ihres Schöpfers mehr und mehr in eine antiquarische Richtung geraten; die Altertumskunde und nicht der Kunstkenner hatte in ihr das entscheidende Wort und die literarische Überlieferung der Alten gab für die Erklärung und Schätzung der Denkmäler die Richtung: die Archäologie war zu einer Hilfsdisziplin der Altertumskunde geworden. Aus dieser dienenden Stellung haben H. Brunn und nächst ihm A. Furtwängler und Jul. Lange sie gehoben zum Range einer auf sich gegründeten Kunstwissenschaft, ersterer, indem er uns lehrte, wie nicht nur die Kunst aus ihren äußeren, historischen Bedingungen, sondern auch das Kunstwerk und dessen Elemente aus seinem innern Wesen heraus verstanden werden müssen, die letzteren, indem sie zu der gründlichen Analyse des Formalen jenen ständigen Hinblick auf die antike Kultur als Ganzes und jene vorbildliche Zusammenfassung tausendfältiger Einzelheiten fügten, die allein die neugewonnene Grundlage für den Aufbau einer Geschichte der statuarischen Kunst bei den Griechen tragfähig machen konnten. Heutzutage zweifelt in Fachkreisen niemand mehr an der Berechtigung der neuen Forschungsmethode

und man ist sich darüber klar, daß der Schwerpunkt der Archäologie in der stilkritischen oder formalen Denkmälererklärung und nicht in der bloß sachlichen liegt, mit der die Wissenschaft sich vorher im wesentlichen begnügt hatte. Dennoch verwirrt das Vermächtnis Winckelmanns, der nun fast anderthalb Jahrhunderte tot ist, noch so viele Köpfe. Namentlich die kurzgefaßten, zu Lehrzwecken bestimmten systematischen Hand- und Hilfsbücher, die doch vor allem dazu berufen scheinen, die wahren Erzieher zum Verständnis bildender Kunst und Mittler zu sein zwischen Künstler und Publikum, wissen noch wenig oder so gut wie nichts von den neuen Zielen und den neuen Werten, die jene Männer ihr gegeben haben. Und nicht nur der neue Inhalt, auch die in ihrer Fülle fast überwältigende Zahl der Funde der letzten Jahrzehnte ist an ihrer gleichsam historisch gewordenen Schulanordnung beinahe spurlos vorübergegangen. Und doch sind wir, da der griechische Boden selber uns die Originale jener Werke in so ungeahnt reicher Menge zu schenken begonnen hat und manche Lücke gefüllt ist, die früher in unserer Erkenntnis antiker Kunstentwicklung klaffte, jetzt endlich durch die Fülle des Stoffes in den Stand gesetzt, ein formen- und farbenreicheres Bild jener glänzenden Epoche künstlerischen Könnens zu geben und wahrhaft Dolmetsch zu sein der stummen und doch so grandiosen Sprache, in der die echte Kunst aller Zeiten selbst zu uns spricht. Wir werden auch nicht mehr der oft recht trüben Quelle kunstgeschichtlicher oder mythologischer Überlieferung uns vertrauen müssen, die zumeist nur eine willkommene Ergänzung sein kann zu dem von dem aufmerksamen Auge eines unbefangenen Beobachters Erschauten. Nein, künftige Darstellungen aus dem Gebiet der alten Kunstgeschichte müssen sich aufbauen auf der Bewertung der Denkmäler und müssen geschrieben werden auf Grund der vergleichenden Beobachtung der erhaltenen Monumente, nicht auf Grund der lückenhaften und oft nur einen schwachen Halt gewährenden literarischen Zeugnisse, die uns vorerst nichts Neues zu bieten vermögen. Freilich, zu einer derart vollständigen und wohlgerundeten pragmatischen Darstellung antiker Kunstentwicklung sind, wie jeder Kundige weiß, brauchbare Vorarbeiten erst in geringem Maße vorhanden und nur ein Meister der Wissenschaft wird das Wagnis einer autoritativen Zusammenfassung auf sich nehmen können.

Wenn es der Verfasser trotz solcher Erkenntnis unternimmt, über ein so schwieriges Thema wie die griechische Kunstgeschichte zu schreiben, so ist es nicht seine Absicht, ein neues Beispiel einer schon überreich vertretenen Klasse gangbarer „Kunstgeschichten“ zu geben. Das Ziel, welches ihm vorschwebte, ist vielmehr, lediglich den künstlerischen Gehalt der ersten großen Epoche griechischer Bildnertätigkeit herauszuheben und in eingehenderer Schilderung, als es die kleinen Handbücher vermögen, andererseits aber auch mit größerer Übersichtlichkeit, als es in den kompendiösen Zusammenfassungen der Fall zu sein pflegt, darzulegen. Es leitet ihn hierbei die Erwägung, daß wir zwar viele und ausgezeichnete Einzeluntersuchungen aus dem Gebiete des in Rede gestellten Kunstabschnittes besitzen, jedoch wenige zusammenhängende Darstellungen, die mit der Fülle

von Funden und Ergebnissen der letzten Jahrzehnte gleichen Schritt zu halten versucht haben, so daß sie dem angehenden Fachmann genügten und zugleich den größeren Kreis der den Handbüchern erwachsenen Freunde des klassischen Altertums wie auch der Schulmänner, die nicht imstande sind, allen Bewegungen der archäologischen Wissenschaft im einzelnen zu folgen, gebührend berücksichtigen. Die zumeist im Gebrauch befindlichen systematischen Darstellungen pflegen mit unzulänglichen und selten in die Tiefe dringenden Andeutungen just über diese Zeit hinwegzugehen. Gerade die ältere griechische Plastik ist es ja, zu deren Verständnis die Wege am wenigsten geebnet sind, da für sie das wichtigste, oft noch der Etikette entbehrende Material erst in den letzten Dezennien aus dem Boden von Athen, Delphi und Olympia ans Licht kam, so daß ihr Bild in vielen Punkten erst neuerdings klarer und vollständiger zu werden beginnt. Und doch ist anderseits die Zeit des archaischen und gebundenen Stils (zweite Hälfte des VII. bis erste Hälfte des V. Jahrhunderts) jene Periode griechischen Kunstschaffens, aus der der ganze künstlerische Reichtum der folgenden Epoche herauswächst und in der die griechische Kunst in ihren feinsten Wurzeln klar zutage liegt. Wer diese verstehen will, wird daher gut tun, sich mit ihrer ersten Entwicklung bekannt zu machen, weil hier ihr ganzes Wesen entscheidend sich ausspricht und nur hier für das Urteil ein sicherer Maßstab gewonnen werden kann. Wer aber diese anziehende Epoche der griechischen Kunst betrachtet, genießt zugleich den Vorteil, daß gerade für diese Zeit das Material in einer mannigfaltigen Fülle köstlicher Originalwerke fast überreich zutage liegt.

Unser Thema hebt demnach an mit der Entwicklung der griechischen Bildhauerkunst von ihren recht bescheidenen Anfängen in der Zeit des griechischen Mittelalters, also nach Homer, und umfaßt die Zeit, bis die griechische Kunst in allmählichem Anstieg den Grad der Freiheit und Natürlichkeit erreicht hat, in dem sie uns immer als Muster vor Augen steht. Die Skulpturen des großen Zeustempels zu Olympia werden wohl als letzte große Etappe auf diesem Werdegange gelten dürfen. Die Untersuchung beschränkt sich dabei auf die Schilderung der Entwicklung, die die griechische Kunst im festländischen Griechenland genommen hat. Attisch-jonische Auffassung und peloponnesisch-dorische Kunstübung, das sind die beiden Pole, um die sich jene Entwicklung dreht. Analoge Erscheinungen zeigen Jonien und der griechische Westen; aber es würde die Darstellung verwirrt haben, auf die jonischen oder westgriechischen Sonderbedingungen einzugehen.

Das vorliegende Buch will, wie angedeutet, kein rein akademisches Buch sein: es ist zunächst hervorgegangen aus einer Reihe von Einzelbeobachtungen, die der Verfasser in den sonnigen Tagen einer Griechenlandreise gemacht zu haben glaubte, teilweise auch aus dem Meinungs-austausch mit Künstlern und kunstliebenden Freunden und sollte von vornherein weniger Kritik der alten Quellen und der neueren Forscher enthalten als vielmehr ein möglichst anschauliches und lebendiges Bild der in Rede gestellten Kunstperiode entwerfen. Sehr bald zeigte es sich aber, daß eine Bearbeitung dieser Beobachtungen in kon-

struktivem Sinne unerlässlich war, und der Verfasser wählte zur Gewinnung einer gewissen Einheitlichkeit das freilich etwas schematische Prinzip, die Gattungen gesondert zu verfolgen. Selbstverständlich war dabei nicht in allen Teilen eine eigene Durchdringung des Stoffes möglich; der Verfasser schloß sich vielmehr in zahlreichen Punkten einer herrschenden Auffassung an und es ist deshalb zur Erleichterung der Kontrolle den einzelnen Abschnitten die wichtigste Literatur beigelegt.<sup>1)</sup> Bezüglich des herangezogenen Materials glaubte der Autor mit Rücksicht auf seinen Plan, der mehr auf die Fassung der gemeinsamen Züge, des Gesamtstils, und der tonangebenden Kunstströmungen als auf die Schilderung einzelner Künstler gerichtet war, sich eine gewisse Freiheit in der Behandlung zugute halten zu dürfen. Er hat sich bemüht, aus der Fülle und Mannigfaltigkeit des zu bewältigenden Stoffes nur Hauptwerke und, wo immer möglich, die griechischen Originale selbst in den Kreis der Darstellung zu ziehen und aus diesen seine Schlüsse abzuleiten. Die Kopie erreicht nie das Original; der Kopist mag Form für Form, Linie für Linie mechanisch wiedergeben; auch der besten Kopie fehlt doch die lebensvolle, duftige Frische und unmittelbare Wirkung des Originals; es bleiben nur die allgemeinen Züge der Komposition und der allgemeine Charakter der Formen, in dem sich ausspricht, wie der Künstler die Natur geschaut und was sein Empfinden in ihr gesehen und gefunden hat. Die römischen Kopistenarbeiten aber, die früher uns fast allein das Wesen griechischer Kunst gleichsam aus der Ferne und wie durch einen verhüllenden Schleier ahnen ließen, haben in dem Kunstempfinden des Publikums schon größere Verwirrung gestiftet, als für eine gerechte Würdigung der Antike gut ist. Sind zufolge dieser Erwägung viele Werke, die bisher gewissermaßen zum eisernen Bestand einer kunstgeschichtlichen Darstellung gehörten, aus dem Gang der Untersuchung ausgeschieden, so konnte dagegen auf die gelegentliche Heranziehung der Vasen und Münzen nicht völlig verzichtet werden; wissen wir doch, daß das Kunsthandwerk und die große, freie Kunst im Altertum in einem andern, viel innigeren Verhältnis standen als heutzutage und sich wechselseitig beeinflußt haben, ja daß gerade das Kunstgewerbe dabei oft der gebende Teil gewesen ist. Aus seinem Plane aber, das Wesentliche und für den künstlerischen Charakter der Epoche Wertvolle in der Erscheinungen Flucht festzuhalten, leitete endlich der Verfasser sich das Recht ab, verschiedene ihm wichtiger dünkende Fragen mehr herauszuheben und eingehender zu behandeln, als es bisher in ähnlichen Darstellungen der Fall war.

<sup>1)</sup> Zur Nachprüfung des Gesamtstoffes sei verwiesen auf die umfänglicheren Werke von A. PAWLOWSKI, Die attische Skulptur vor den Perserkriegen (russisch), St. Petersburg 1896, J. LANGE, Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst, Straßburg 1899, PERROT-CHAPPEZ, Histoire de l'art dans l'antiquité, Bd. 8: La Grèce archaïque, la sculpture, Paris 1904, H. LECHAT, La sculpture attique avant Phidias, Paris 1905, sowie auf die neueste Darstellung von W. KLEIN: Geschichte der griechischen Kunst, Bd. 1, Leipzig 1905. Als ein Lehrbuch für alle in Betracht kommenden Fragen dürfen A. FURTWÄNGLERS Meisterwerke der griechischen Plastik (Leipzig-Berlin 1893) gelten, obzwar sie keine vollständige Geschichte liefern und auch wohl in des Verfassers eigenem Sinne nicht für unbedingt gläubige Rezeption bestimmt sind. Den polychromen Charakter der antiken Skulptur endlich hat M. COLLIGNON in einer eingehenden zusammenfassenden Darstellung: La polychromie dans la sculpture grecque (Paris 1898), gewürdigt.

Ganz besonders schien hierbei dem Verfasser ein Umstand Berücksichtigung zu fordern, der bisher trotz seiner vorwiegenden Bedeutung in den Lehrbüchern meist übergangen oder doch nicht in dem Maße hervorgehoben zu werden pflegte, wie es zum richtigen Verständnis der alten Kunst nötig erscheint: die Bemalung der antiken Skulptur.

Lange Zeit hatte man den augenscheinlichen Verzicht auf Farbe für einen der größten Vorzüge der griechischen Kunst gegenüber den Bestrebungen späterer Zeiten erklärt, weil hier einzig durch die reine Form die volle Wirkung erzielt werde. J. Hittorf und G. Semper hatten zuerst (anfangs der dreißiger Jahre des verflossenen Jahrhunderts) als Tatsache erkannt und theoretisch begründet, daß die gesamte Statuenwelt der Antike gleichwie die Architektur einst in leuchtenden Farben prangte und daß die Renaissance mehr durch einen historischen Irrtum als in folgerichtiger Entwicklung zum Ideal der reinen weißen Form gelangte, da nichts von jener bunten Farbenwelt der Antike auf sie gekommen war. Inzwischen ist nicht nur durch sorgfältige Beobachtungen nach dieser Richtung eine feste Grundlage geschaffen worden, sondern es ist auch durch neue beweiskräftige Funde in den beiden jüngsten Jahrzehnten unser Material für die Beurteilung der Polychromie der Alten so gewachsen, daß wir jetzt zu einer volleren Anschauung gelangen können. Suchte man früher der farbigen Skulptur bescheiden einen Platz neben der weißen, auf die bloße Form gearbeiteten Plastik zu erobern, so kann heute die Frage nach der Vielfarbigkeit der Antike als prinzipiell entschieden gelten und der Einwand, die Farbe störe die Form und beschränke ihre Wirkung, ist für uns völlig hinfällig geworden. Heute wissen wir: die mitwirkenden Künste — neben dem Kunsthandwerk (Metallbearbeitung) vor allem die Malerei (während die Architektur den gemeinschaftlichen Hintergrund abgab) — durften bei den gewaltigen Schöpfungen der griechischen Skulptur niemals fehlen; gerade in den Blütezeiten griechischen Kunstschaffens ist alle und jede Form von vornherein auf die Farbwirkung angelegt gewesen. Die Farbe war nicht etwa ein Element, das eine nebensächliche und wohl auch entbehrliche Verzierung abgab, sondern erst durch die Farbe bekamen jene Skulpturen ihre volle wohlberechnete Wirkung. Und dies gilt nicht etwa nur für das Relief, wo auch das weniger empfindliche Auge die ehemals nur durch Farbe angedeuteten Nebendinge (z. B. bei dem bekannten Grabrelief der Hegeso den Schmuck der Frau, beim Fries des Schatzhauses der Knidier [?] zu Delphi den Streitwagen) sofort vermißt, sondern ebensosehr für die freie Plastik.

Um die Wichtigkeit dieser Tatsachen ins rechte Licht zu setzen, hat der Verfasser den Weg gewählt, diejenige Gruppe von Werken reifster archaischer Kunst, deren wenigstens teilweise noch wohlerhaltener Farbenschmuck eine systematische Behandlung der Frage nach der Polychromierung der altgriechischen Skulptur am ehesten zuläßt, nach dieser Hinsicht genau zu untersuchen und die dabei gewonnenen Ergebnisse dem größeren Zusammenhang einzufügen. Zur Versinnlichung ihrer Bemalung, die zugleich für die gesamte

Kunst jener Epoche charakteristisch ist, dienen die dem Buche beigegebenen Tafeln. Freilich ließ sich dabei die Beschwerung des Textes mit mancherlei wissenschaftlichem Apparat nicht ganz umgehen; aber es wurde dadurch doch auch die Möglichkeit gewährleistet, auf einem noch wenig begangenen Gebiet ein zusammenfassendes Urteil und ein Gesamtbild von dem Charakter jener Kunst zu gewinnen und darzubieten.

Man hat sich bei Auffindung jener kostbaren Figuren gelegentlich der Untersuchung der Parthenonfundamente in den achtziger Jahren des verflorbenen Jahrhunderts zweier auffallender Versäumnisse schuldig gemacht: man hat es nicht nur übersehen, die gut erhalten gewesenen Farbreste an den Originalen rechtzeitig auf chemischem Wege zu fixieren und so vor dem weiteren Verblässen und Schwinden zu schützen,<sup>1)</sup> sondern man hat auch unterlassen, von den noch wohl erkennbaren Farbmustern wenigstens zeichnerische Kopien in der Originalgröße von hierzu berufenen Künstlern anfertigen zu lassen, bevor sie im Laufe der Jahre völlig verlöschten. Die im Aquarellverfahren ausgeführten Bilder von einigen dieser Figuren,<sup>2)</sup> die der moderne Zeichner Gilliéron in Athen mehrere Jahre später im Auftrage der Griechischen archäologischen Gesellschaft zu Athen zur Beschickung der Pariser Weltausstellung ausführte, geben zwar in gewandter Weise einen allgemeinen Eindruck von dem gegenwärtigen Aussehen der Figuren, sind aber bei dem verkleinerten Maßstab und der mehr malerischen Art der Auffassung für ein genaueres Studium der Farbenbehandlung und besonders der Ornamente ebensowenig genügend wie die ganz ähnlichen Arbeiten (Farbendrucke von etlichen der Figuren), die aus der Hand des deutschen Zeichners Herold in den Antiken Denkmälern, herausgegeben vom Kaiserlich deutschen archäologischen Institut, Band I Taf. 19, 39 etc., erschienen sind. Heutigentags ist es in vielen Fällen kaum noch möglich, den ursprünglichen Charakter der Muster festzustellen. Was sich aber an Farbenresten während der Sommermonate des Jahres 1904 an jenen einzigartigen Denkmälern noch mit Bestimmtheit erkennen ließ, das legt hier der Verfasser in den Tafeln I—XX (Text S. 83 ff.) vor. Die Muster sind dabei genau in ihrer natürlichen Größe und auch, soweit dieselben noch erkennbar waren, in ihren ursprünglichen Farben wiedergegeben. Phantasiegebilde sind durchaus vermieden; rekonstruiert wurde nur, wo es mit Sicherheit oder doch größter Wahrscheinlichkeit geschehen konnte; wo aber bei solchen Statuen eine Bemalung zweifellos einst vorhanden war, Zeichnung und Farbe sich indes mit Bestimmtheit nicht mehr feststellen ließen, ist die betreffende Fläche auf den Tafeln durch schwarze Schraffierung deutlich gemacht. Der Klarheit halber sind die Museumsnummern der einzelnen Statuen, unter denen diese in Fachkreisen bekannt geworden sind, unten auf den Tafeln mit angegeben. Freilich gelang es in der Folge bei dem lückenhaften Zustande des Materials nur bei wenigen Figuren, sämtlichen einst vor-

<sup>1)</sup> Das zur Konservierung Nötige geschah erst Jahre nachher, als die Farbreste, die im Laufe der Jahrhunderte jegliches Bindemittel verloren hatten und fast zu Staub geworden waren, zu verwittern und abzufallen oder im Farbton sichtlich zu verblässen begannen.

<sup>2)</sup> Es sind die Statuen Nr. 674 — diese in zwei verschiedenen Ansichten —, 675, 684, 686 des Akropolismuseums (vgl. unsere Bilder 25, 32, 40, 42); die Aquarelle schmückten gegenwärtig das Bureauzimmer des Museums.

handenen Ornamentschmuck zu dem ursprünglichen Gesamtbild wieder zusammenzufügen; viele kunstvolle Muster, die zur Wirkung des Ganzen nicht wenig beigetragen haben mögen, mußten nach oft langem, vergeblichem Bemühen mit Lupe und Zirkel schließlich doch unberücksichtigt bleiben; einige wieder ließen sich nur teilweise und unvollständig entziffern. Doch bleibt die Hoffnung, daß andere mit schärferem Auge und geübterer Hand auch hierin Vollkommeneres leisten — des Verfassers Absicht ist erreicht, wenn das Erhaltene eine möglichst intensive Vorstellung von all der Schönheit gibt, deren letzte Spuren wir hier verbleichen sehen. Noch während des Aufzeichnens aber sind schon etliche, wenn auch bescheidene Früchte unseres Unternehmens gezeitigt. Es gelang nämlich durch die aufmerksame Beobachtung der Muster, verschiedene kleinere Bruchstücke, die vorher unbeachtet in den Schränken ruhten, den zugehörigen Statuen wieder zuzuführen. So wurden z. B. die Statuen Nr. 674, 675 um einzelne Fragmentstücke bereichert; insbesondere aber glückte es, der schönen, thronend dargestellten Figur Nr. 618 den bisher fehlenden linken Arm nebst den anstoßenden Gewandteilen wieder anzufügen (s. Bild 30). Hierbei zeigte es sich, daß sogar sitzende Figuren im Motiv des Gewandhaltens dargestellt wurden — ein auffallendes Zeugnis für die außerordentliche Beliebtheit dieses Motivs in der bildenden Kunst des reifarchaischen Stils. —

Für die Tafeln trage ich selbst die Verantwortung. Eine wertvolle Förderung meiner Arbeit danke ich in erster Linie meiner Gattin Ingrid, geb. Kjaer, die mir während mehrmonatlichen Studiums vor den Originalen voll freudigen Eifers und unermüdlich helfend zur Seite stand und speziell bei der Aufnahme der Muster oft den schwereren und mühevolleren Teil der Arbeit auf sich nahm. Mein Dank gebührt ferner dem Ephoros der Akropolis, Herrn D. Philios in Athen, der in lebenswürdiger Bereitwilligkeit die Vornahme einer jeglichen, sich notwendig erweisenden Untersuchung an den Statuen seines Museums gestattete. Auch bekennt der Verfasser gerne, daß er durch den freundschaftlichen Verkehr mit Professor A. Dyroff in Bonn zur Stellungnahme in manchen Fragen, besonders aus dem Gebiet der Farbenlehre der Alten, angeregt worden ist und daß er den Erfahrungen und dem Urteil dieses Herrn manch wertvollen Wink verdankt.

Für die zweckdienliche Ausstattung des Buches, insbesondere dafür daß der Ausführung der Tafeln besondere Sorgfalt zugewendet wurde, ist der verständnisvollen Freigebigkeit des Herrn Verlegers Dank zu sagen.

München, im Frühjahr 1906.

**Wilhelm Lermann.**





# INHALT.

	Seite
Vorwort . . . . .	III—IX
Verzeichnis der Text-Bilder . . . . .	XII—XIII
<b>I. Archaische Poroskunst . . . . .</b>	<b>1—21</b>
Einleitung 1 f. — Holztechnik und Porosstil 2 f. — Attische Porosskulpturen 4 ff. — Poroskunst außerhalb Athens 14 ff. — Nachklänge 18 ff.	
<b>II. Darstellung der nackten männlichen Gestalt in der archaischen Kunst . . . . .</b>	<b>22—43</b>
Anfänge der Marmorplastik 22. — Poroskunst und Marmorstil 23 f. — Ursprung des ältesten Typus 24 ff. — Nacktheit 27 f. — Auffassung der menschlichen Gestalt und ihrer einzelnen Teile 29 ff. — Bemalung 34 f. — Allmähliche Entwicklung des Typus 35 ff. — Verbreitung des Typus und älteste Künstler 39. — Auflösung der „Frontalität“ 39 ff. — Hervortreten peloponnesischer Kunstschulen 42 f.	
<b>III. Die bekleidete weibliche Gestalt in der archaischen Kunst . . . . .</b>	<b>44—98</b>
Bedeutung der Frauengestalt für die altgriechische Kunst 44 ff. — Altarchaische Frauenbildnisse 46 ff. — Kretisch-peloponnesische Kunst 46 f. — Altnaxische Marmorplastik 47 ff. — Altsamische Kunst 49 ff. — Jünger archaische Frauendarstellungen 51 ff. — Figuren mutterländisch-griechischer Art 52 ff. — Bemalung der Peplosfiguren 54 ff. — Fortleben älterer Tradition 56 f. — Jüngerarchaische Figuren in jonischem Gewand 57 ff. — Allgemeiner Charakter, Bewegungsmotiv 58 ff. — Gewand 61 ff. — Kopf 65 ff. — Typik und Porträtmöglichkeit 67 f. — Werturteil 68 ff. — Stilgruppen innerhalb des Typus 70 ff. — Chischer Ursprung der Kunst 72 f. — Athen als Heimat der Mädchenstatuen 73 ff. — Künstler der Mädchenstatuen 75 f.	
Bemalung der archaischen Gewandstatuen 76 ff. — Bemalung der nackten Teile 77 ff. — Bemalung der Gewänder 83 ff. — Erklärung der Tafeln 85 ff. — Zahl, Charakter der verwendeten Farben 89 ff. — Verteilung der Farben 91 ff. — Poros- und Marmorbemalung 94 ff. — Altgriechische Farbentheorien 96 ff.	
<b>IV. Das „Archaische Lächeln“ . . . . .</b>	<b>99—107</b>
Zeitliche und örtliche Verbreitung des Lächelns 99 ff. — Moderne Deutungsversuche 100 ff. — Entstehung des Lächelns 102 ff. — Gesichtsausdruck und technisches Ausdrucksvermögen in der gebundenen Kunst 106 f.	
<b>V. Darstellung des Haares an den männlichen Figuren der älteren griechischen Kunst . . . . .</b>	<b>108—121</b>
Früharchaische Zeit 108 ff. — Naturalismus ältester Darstellungen 108 f. — Stilisierungssysteme in der altgriechischen Plastik 109 ff. — Die Tracht des aufgenommenen langen Haares 113 ff. — Die Tracht des kurz geschnittenen Haares 117 ff. — Ausblick 119 ff.	
<b>VI. Darstellung des Haares bei den weiblichen Figuren der älteren griechischen Kunst . . . . .</b>	<b>122—129</b>
Früharchaische Zeit 122 ff. — Mädchenfiguren der Akropolis 123 ff. — Aufnahmen des langen Haares 127 f. — Ausblick 128 f.	
<b>VII. Die nackte männliche Gestalt in der Zeit des gebundenen Stils . . . . .</b>	<b>130—161</b>
Entfaltung der Kunst in der Zeit der Perserkriege 130 f. — Attische Kunst der Zeit der Perserkriege: Blondhaariger Ephebenkopf von der Akropolis etc. 132 ff. — Die „Tyrannenmörder“ 136 ff. — Werke peloponnesischer Kunst und Verwandtes: Apollonstatuen etc. 142 ff. — Der „Dornauszieher“ 148 ff. — Der „Wagenlenker“ von Delphi 150 ff. — Myron 157 ff.	
<b>VIII. Das Frauenbildnis in der Plastik des gebundenen Stils . . . . .</b>	<b>162—178</b>
Charakter der Gewandfigur in der Zeit der Perserkriege 162 ff. — Frauenstatue in dorischer Tracht 164 f. — „Hestia Giustiniani“ 165 f. — Verhüllte Figur in jonischer Tracht 166 ff. — Sog. Wettläuferin 168 f. — Sog. Penelope 169 ff. — Entblößung der Frauengestalt in der Kunst 173 ff. — Darstellung durchsichtig scheinender Gewänder 176 ff.	
<b>IX. Reliefkunst der Griechen in der älteren Zeit . . . . .</b>	<b>179—188</b>
Ursprünglicher Charakter des Flachreliefs 179 ff. — Entwicklung der Reliefkunst 181 ff. — Entstehung und Entwicklung des Hochreliefs 186 ff.	
<b>X. Griechische Giebelskulpturen . . . . .</b>	<b>189—227</b>
Allgemeine Bedeutung 189. — Ursprung 189 f. — Ältestgriechischer Giebelschmuck 190 f. — Attische Porosgiebel 191 f. — Giebel vom Megarerschatzhaus in Olympia 192 f. — Die reifarchaischen Marmorgiebel von Athen und Delphi 193 ff. — Marmorgiebel vom Knidier(?) -Schatzhaus zu Delphi 196 ff. — Die Tempelskulpturen von Ägina 199 ff. — Die Giebel vom Zenstempel zu Olympia 215 ff.	
Namen- und Sachregister . . . . .	228—231
<b>Tafel I—XX: Gewandmuster der Mädchenstatuen von der Akropolis zu Athen.</b>	

## VERZEICHNIS DER BILDER.

Bild	1	Seite	1:	Stier- und Löwengruppe von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum.
"	2	"	4:	Dreileibiges Ungeheuer („Typhon“) aus einem Porosgiebel der Akropolis. Athen, Akropolismuseum.
"	2a	"	6:	Kopf von der sog. Typhongruppe.
"	3	"	9:	Thronender Zeus aus einem Porosgiebel von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum.
"	4	"	15:	Metopenplatte vom Schatzhaus der Sikyonier (?) zu Delphi. Delphi, Museum.
"	5	"	25:	Jünglingsstatue aus Delphi. Delphi, Museum.
"	6	"	25:	Oberteil einer Frauenstatue aus Eleutherna auf Kreta. Candia (Herakleion), Museum.
"	7	"	35:	Oberteil einer Jünglingsstatuette (Reiter?) von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum.
"	8	"	35:	Seitenansicht zu Bild 7.
"	9	"	37:	Jünglingsstatue aus Boiotien. Athen, Nationalmuseum.
"	10	"	38:	Jünglingsstatue aus Boiotien. Athen, Nationalmuseum.
"	11	"	38:	Seitenansicht zu Bild 10.
"	12	"	41:	Bronzestatue des Poseidon, im Meere bei Korinth gefunden. Athen, Nationalmuseum.
"	13	"	41:	Seitenansicht zu Bild 12.
"	14	"	43:	Apollonstatue auf einer Gemme. Im Kunsthandel zu Athen (5 : 2).
"	15	"	47:	Weihstatue der Naxierin Nikandre an die delische Artemis. Athen, Nationalmuseum.
"	16	"	47:	Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 593, vgl. Tafel I).
"	17	"	48:	Fliegende Nike aus Delos. Athen, Nationalmuseum.
"	18	"	52:	Mädchenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 679, vgl. Tafel XVIII).
"	19	"	52:	Rückansicht zu Bild 18.
"	20	"	49:	Weihstatue des Cheramyes von Samos an die dortige Hera. Paris, Louvre.
"	21	"	50:	Oberteil einer Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 677).
"	22	"	58:	Oberteil einer Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 669, vgl. Tafel II).
"	23	"	59:	Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 678, vgl. Tafel II).
"	24	"	60:	Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 671, vgl. Tafel III).
"	25	"	62:	Mädchenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 674, vgl. Tafel IV).
"	26	"	63:	Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 672, vgl. Tafel V).
"	27	"	64:	Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 685, vgl. Tafel VI).
"	28	"	66:	Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 598, vgl. Tafel VII).
"	29	"	67:	Statue eines Bürgers. Athen, Akropolismuseum (Nr. 633, vgl. Tafel VIII).
"	30	"	68:	Statue einer thronenden Frau (Athena?) von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 618, vgl. Tafel IX).
"	31	"	69:	Kopf einer weiblichen Gottheit (Athena?) von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 696, vgl. Tafel IX).
"	32	"	71:	Frauenstatuette von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 675, vgl. Tafel X).
"	33	"	74:	Mädchenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 673, vgl. Tafel XI).
"	34	"	75:	Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 681, vgl. Tafel XII).
"	35	"	78:	Mädchenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 594, vgl. Tafel XIII).
"	36	"	81:	Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 682, vgl. Tafel XIV und XV).
"	37	"	83:	Frauenstatuette von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 676, vgl. Tafel XVI).
"	38	"	90:	Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 680, vgl. Tafel XVII).
"	39	"	92:	Mädchenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 670, vgl. Tafel XIX).
"	40	"	94:	Oberteil einer Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 684, vgl. Tafel XX).
"	41	"	95:	Kleine Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 683, vgl. Tafel XX).
"	42	"	95:	Mädchenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 686).
"	43abc	"	131:	Blondhaariger Jünglingskopf von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum (Nr. 689).
"	44	"	133:	Kopf des sog. Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia. Olympia, Museum.
"	45	"	136:	Metope vom Schatzhaus der Athener zu Delphi. Delphi, Museum.
"	46	"	138:	Statue des Harmodios. Neapel, Nationalmuseum.

- Bild 47 Seite 140: Kopf des Harmodios. Rom, Villa Mattei.  
 „ 48 „ 140: Athletenkopf aus Perinth. Dresden, Albertinum.  
 „ 49 „ 143: Statue des Stephanos. Rom, Villa Albani.  
 „ 50 „ 144: Bronzestatue des Apollon. Neapel, Nationalmuseum.  
 „ 51 „ 145: Statue des Apollon. Rom, Thermenmuseum.  
 „ 52 „ 145: Statue des Apollon aus Athen. Athen, Nationalmuseum.  
 „ 53 „ 147: Statue des Apollon. Paris, Louvre.  
 „ 54 „ 148: Bronzestatue des Dornausziehers. Rom, Konservatorenpalast.  
 „ 54 a „ 149: Kopf des Dornausziehers.  
 „ 55 „ 149: Sog. Eleusinisches Relief. Athen, Nationalmuseum.  
 „ 56 „ 150: Bronzestatue eines Wagenlenkers aus Delphi. Delphi, Museum  
 „ 57 „ 152: Kopf des Wagenlenkers aus Delphi.  
 „ 58 „ 152: Kopf des Perikles von der Marmorherme in Rom, Vatikan.  
 „ 59 „ 157: Der „Diskobol“ des Myron (richtig ergänzter Gipsabguß im Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke zu München).  
 „ 60 „ 162: Verhüllte weibliche Statue. Berlin, Museum.  
 „ 61 „ 164: Weibliche Statue im Museum zu Candia (Herakleion) auf Kreta.  
 „ 62 „ 165: Sog. Hestia Giustiniani. Rom, Musco Torlonia.  
 „ 63 „ 168: Sog. Wettläuferin. Rom, Vatikan.  
 „ 64 „ 170: Sog. Penelope. Rom, Vatikan (Restauration im arch.-epigraph. Institut der K. K. Universität Wien).  
 „ 65 „ 172: Relief der Rückenlehne am sog. Thron der Aphrodite. Rom, Thermenmuseum.  
 „ 66 „ 172: Reliefs der Seitenlehnen am sog. Thron der Aphrodite. Rom, Thermenmuseum.  
 „ 67 „ 173: Sog. Esquilinische Venus. Rom, Konservatorenpalast.  
 „ 68 „ 174: Enteilende Frau aus einem Giebel. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.  
 „ 69 „ 179: Zwei Mädchen mit Blumen, aus Nordgriechenland. Paris, Louvre.  
 „ 70 „ 181: Grabstele eines jugendlichen Läufers mit Helm. Athen, Nationalmuseum.  
 „ 71 „ 194: Athena und Gigant. Falsch ergänzte Giebelgruppe im Akropolismuseum zu Athen.  
 „ 72 „ 199: Gruppe aus dem Westgiebel des Aphaieatempels auf Ägina. München, Glyptothek.  
 „ 73 „ 205: Gruppe aus dem Ostgiebel des Aphaieatempels auf Ägina. München, Glyptothek.  
 „ 74 „ 216: Ostgiebelgruppe des Zeustempels zu Olympia (Eigene Rekonstruktion).  
 „ 75 „ 216: Westgiebelgruppe des Zeustempels zu Olympia (Rekonstruktion nach Skovgaard).

Die Erläuterung der Tafeln I—XX findet sich im Text S. 85 ff.





1. Stier- und Löwengruppe von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum.

## I. ARCHAISCHE POROSKUNST.<sup>1)</sup>

Die Anfänge der griechischen Bildhauerkunst verschwinden im Dunkel der Sage; als schemenhafter Repräsentant ältester griechischer Kunstübung tritt uns der Name des Dädalos entgegen. Er hat, wie alle mythologischen Künstlernamen, nur den Zug von Realität, daß er nicht der Name eines Individuums, sondern einer Klasse war, in der ein bestimmtes Handwerk ausgeübt und fortgepflanzt wurde. Sicher aber ist: der älteste Künstler war ein Handwerker. Vor dem Auftreten einer monumentalen Skulptur, etwa in der Epoche, in der Homer uns erzählt, beherrscht das Kunstgewerbe alle Kunstübung. Es ist eine Welt der Tektonik — so bezeichneten die Griechen jede Tätigkeit, die ausdrücklich der Architektur untergeordnet war —, mit der jene früheste, nicht scharf umschriebene Periode griechischen Geistes- und Kunstlebens beginnt. Diese Künstlerwelt zweiten Ranges bildet den stimmungsvollen Hintergrund, den wir bei Betrachtung der altgriechischen Kunst unmöglich ausschalten oder entbehren können, wenn wir ihre späteren herben und kraftvollen Schöpfungen richtig verstehen wollen. Für den Sinn, den die Griechen dafür besaßen, mag Homer als Autorität gelten. Auch das Kleinste ist mit nicht geringerer Künstlerfrommheit geschaffen als ein Werk des Fra Angeliko; er läßt uns auch im kargsten Erzeugnis Schönheit und Betrachterfreude finden. Selbst die bescheidenste Öllampe aber verrät schon den künstlerischen Genius, dem wir die Skulpturen des Parthenon verdanken. „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“ Der „Held“ dieses heroischen Kunstalters war der Schmied, doch waren alle Künste damals eng verschwistert.

Aus diesem blühenden Kunstgewerbe heraus haben sich denn, lange bevor der parische Marmor neben der Bronze für die Skulptur als vornehmstes und fast einzig brauchbares Material seine Rolle zu spielen begann, die Anfänge einer Art selbständiger Skulptur entwickelt. Wie überall hat sie sich zunächst nicht an hartem, schwer zu bearbeitendem Material geübt, sondern mit der Bearbeitung leicht bildsamer, gefügiger Stoffe begonnen. Ihre ersten Materialien waren Holz, Ton oder Elfenbein, ihre Werke von geringer Größe. Rohe Idole und Tierfiguren knetete man aus Ton, schnitzte man aus Holz und Elfenbein, schnitt man wohl auch in weichen Stein. Wir können diese frühe Epoche mit Recht als das Zeitalter der „Idole“, alle ihre Künstler als „Söhne des Dädalos“ bezeichnen. Der eine öffnete des Bildes Augen, der andere verlieh den Armen Bewegung, der dritte schenkte ihnen den freien Gebrauch der Füße, Namen kennen wir nicht.<sup>2)</sup> Aber wenn sich auch infolge der Vergänglichkeit des Materials nichts von

<sup>1)</sup> Von neuerer Literatur sei vor allem verwiesen auf die erwähnten Werke von A. PAWIŃSKI und H. LECHAT, dazu auf die ausführliche Bearbeitung aller Porosreste der athenischen Akropolis bei TH. WIEGAND, Die archaische Porosarchitektur der Akropolis zu Athen, Kassel 1904.

<sup>2)</sup> Nur ein Späterer tritt vielleicht namentlich aus der Reihe der Dädaliden hervor: Simmias, der zu Athen ein Bild des Dionysos aus Porosstein gearbeitet hat (vgl. Zenob. V, 13. Clem. Alex. protr. p. 31 A. Sylb.). Das geschah aber nachweislich erst zu des Peisistratos Zeiten, daß der Dionysoskult vom Lande und den Dörfern in die Stadt gezogen wurde.

jenen kleinen Schnitzereien und auch nichts von den alten mit karmesinrotem Ton bemalten Tonidolen erhalten hat, die diese Künstler verfertigten, bevor sie gewaltige in Stein und Erz gebannte Gedanken schufen, deren Trümmer wir heute bewundern, so ragen doch aus der Spätzeit dieser dunklen Epoche, wo die Künste noch nicht getrennt erscheinen, wo die größeren Schöpfungen noch ganz im Banne der Architektur stehen, die kleinsten aber schon jenen Zug ins Große verraten, der die griechische Kunst zu allen Zeiten auszeichnet, die grauen Reste der ersten Steinskulpturen herein.

Auch der erste, der ein Steinbild schuf, war ein Handwerker. Er war mehr Steinmetz als Bildhauer, mehr dekorativ veranlagt als ein gründlicher Kenner des Menschenleibes und getreuer Beobachter der Natur. Denn noch sind es Architekten und Gewerbekünstler, die den Fortschritt tragen. Zweck seiner Kunst ist die Dekoration wenig gegliederter Steinfassaden, Wandflächen oder -füllungen. Die Anfänge der Steinplastik finden wir demnach da, wo sich der ererbte Sinn für das Dekorative im größeren Rahmen, in Verbindung mit der Architektur betätigen sollte. Mit dem Verlangen nach einer formenden Durchbildung des ganzen Lebens war die Raunkunst mehr und mehr in den Vordergrund getreten und so entwickelt sich hier eine Plastik, die sich zunächst besonders gern „in der Anwendung“ zeigt, als Glied kultivierter Raumentwicklung, als Schmuck. Erst allmählich bekam sie größere, selbständige Aufgaben. Der Stein aber, den sie benützt, war derselbe, den man für die Architektur selbst zumeist verwendete, zum größten Teil in organischem Zusammenhang mit dieser und aus jenem herausgearbeitet: es sind die am leichtesten zugänglichen einheimischen Kalksteinarten, vorzüglich jene, die man im Altertum Poros nannte. Es ist ein weiches und poröses hellgraues oder gelblichgraues Gestein, dessen härtere Schichten mit Muscheln durchsetzt sind; die Unscheinbarkeit und geringe Güte des Materials wurde verdeckt durch reichliche Übermalung mit kräftigen Farben. Die Technik, mit der die alten Künstler dies Material bearbeiten, ist gleichwie in der Holzschnitzkunst die des Schneidens.

Holztechnik  
und Porosstil

Aber so wenig es richtig wäre, die Poroskunst als unerläßliche Vorstufe und Vorbedingung der Marmortechnik hinzustellen, ebensowenig erscheint es statthaft, in der Holztechnik die notwendige Voraussetzung der Porosskulptur zu erblicken. Gewiß, in beiden Techniken wird geschnitzt und geschnitten, und nicht gehauen; während die Marmorkunst ihre Instrumente vom Steinmetz entlehnen mußte, genügte für beide Arten das gleiche, vom Tekton erborgte Handwerkzeug: neben der Säge vornehmlich das mit der Kraft des Armes regierte Rundeisen. Lud doch der mit dem Fingernagel ritzbare weiche Kalkstein Griechenlands gleichsam von selbst zur Bearbeitung mit dem Messer ein. Und andererseits soll auch nicht vergessen sein, daß es in Athen wie anderwärts in Griechenland seit altersher blühende bodenständige Bildschnitzerschulen gegeben hat. Zwar ihre Monumente sind unwiederbringlich verloren und nur die literarische Kunde bewahrt uns von deren einstiger Fülle eine annähernde Vorstellung; aber oft genug kann man an alten Steinwerken noch erkennen, daß die Hand des Künstlers an der Bearbeitung des Holzes sich gebildet hatte. Hochaltertümliche Werke, wie der marmorne Jünglingskopf Nr. 15 im Saale der sog. Apollines im athenischen Nationalmuseum, gewiß eines der ältesten Erzeugnisse jenes Typus, oder der bereits beträchtlich entwickeltere große Kalksteinkopf der Hera aus Olympia vermögen uns die unverkennbaren Spuren dieses Holzstils in der großen Plastik gut zu vergegenwärtigen;<sup>1)</sup> es sind Werke, die zwei gänzlich verschiedenen Schul- und Kunstrichtungen angehören,<sup>2)</sup> und doch läßt uns die Betrachtung der

<sup>1)</sup> Man beachte diesen Schnitzstil besonders in der gleichartigen Bildung der hohen Stirn, der flachen Augen und der dünnen, scharfgeschnittenen, fast fleischlosen Lippen; dazu die schmalen kantigen Brauen und die kerbartige Führung aller Linien. So schneiden alle primitiven Völker.

<sup>2)</sup> Hier weiche, fast zerfließende Formen; das Fleisch, das über dem Knochengerüst liegt, beginnt bereits sichtbar zu werden und der Mund verzicht sich zu einem Lächeln; das sorgfältig gestrichelte Haar umzieht die Stirn im Wellenornament und wird nach oben von einer roten Binde und dem das Haupt bedeckenden Kalathos abgeschlossen. Aus dem Jünglingskopf dagegen spricht eine viel rohere Art; man vergleiche den stumpfen Zug des Mundes und die harte flächenhafte Behandlung der Wangen sowie der Augen nebst ihrer Umgebung; das Haar ist rückwärts durch einfache grobe Quadrierung gekennzeichnet, vorn über der Stirne durch parallele gerade Linien, die unter dem Haarband hervorkommen und in die Stirne

Form merkwürdigerweise hier im Stich, da die Charakteristik der Holzskulptur da wie dort in gleicher Schärfe hervortritt. Gerade darin aber entfernen sich die beiden Werke gleich weit von dem der Poroskunst eigenen Stile. Sind ferner auch die Instrumente in Holz- und Porostechnik die gleichen: da jeder Stoff an sich vermöge seiner Eigenart nach Faserung, Schichtung, Farbe verschieden ist, muß auch ihre Wirkung auf das verschiedene Material sich verschieden äußern. Denn jeder besondere Stoff drängt ganz von selbst auf die Festlegung gewisser Gesetze für seine Bearbeitung hin, indem er den Künstler zu besonderen Handgriffen und technischen Gewohnheiten erzieht, die naturgemäß eine gänzlich verschiedenartige Führung der Linien und Flächen im Gefolge haben. Jede Technik gewinnt so ihren besonderen Reiz, der der andern mangelt. Und zwar ist die Verschiedenheit der Stilformen, die sich aus den natürlichen Bedingungen des Materials für die Holz- und Porostechnik, beim Schnitzen und beim Schneiden ergeben, so groß, daß wir bei unbefangener Betrachtung jener alten Werke gewiß mit weit mehr Recht die bekannten marmornen Mädchenstatuen der athenischen Akropolis als Repräsentantinnen des Holzstils bezeichnen dürften als die dortigen Porosskulpturen. Vielleicht das deutlichste Zeugnis gegen die Aufstellung, daß die Holztechnik die direkte Vorbedingung der Poroskunst sei, geben uns die ältesten und rohesten Erzeugnisse dieser Technik selber, zwei primitive flachgearbeitete Masken in Enfacestellung, die uns der Boden der Akropolis bewahrt hat (Nr. 11 u. 12 des Akropolismuseums). Noch kaum verspürt man in ihnen einen Hauch formbildenden Geistes; aber die Roheit dieser in geometrischen Linien angelegten, mehr in den Stein hineingeschnittenen als herausmodellierten und mit ziegelroter Farbe grob beschmierten Gesichter liegt wahrlich nicht in der Schwierigkeit der neuen Technik begründet, wie man gemeint hat. Denn für eine ungeschulte Hand ist es weit leichter, in weichem Stein zu schneiden als in Holz, das gerne springt und sich beim Darüberstreichen mit dem Geißfuß gleich in ganzen Streifen abschält. Wären diese Leute auch nur notdürftig in der Holzschneidekunst geübt gewesen, sie hätten gewiß nicht so unbehülflich Unkünstlerisches hervorgebracht. So scheint es klar, daß die Poroskunst keineswegs, wie man gewöhnlich annimmt, jene alten Bildschnitzereien abgelöst und ersetzt hat, vielmehr zeigen beide Kunstzweige von Anfang an eine selbständige Entwicklung; sie gingen in schwesterlichem Verhältnis nebeneinander her, und wenn die Porosskulpturen in gewissen Zügen an Bildschnitzereien erinnern, so liegt diese Verwandtschaft zum größten Teil nur in der gemeinschaftlichen Verwendung der gleichen Instrumente begründet, vielleicht auch in der Hand des Künstlers, der sich gleichzeitig an der Bearbeitung des anderen Stoffes gebildet hat. Eine Art von Arbeitsteilung wird sich dabei freilich wohl von selbst eingestellt haben. Die Verzierung der Tempelfassaden mit plastischem Schmuck fiel naturgemäß der Porosskulptur zu, während die Rundplastik als Ausdrucksmittel für kleinere selbständige Kunstwerke von intimerem Reize noch lange die eigentliche Domäne der Holzskulptur blieb. Schritt für Schritt ist diese dann gegen die eindringende und erstarkende Marmor- und Bronzeplastik zurückgewichen, die noch lange die Spuren jenes heißen Ringens zeigt.

Die alte Poroskunst, deren Keime viel mehr im heimischen Boden wurzeln als die der andern Typen altgriechischer Kunst und die uns deshalb um so interessanter dünkt, ist nur in verhältnismäßig wenigen und dürftigen Exemplaren auf uns gekommen. Nach dem längst die ältesten Proben griechischer Marmorskulptur, die uns bis ans Ende des VII. Jahrhunderts v. Chr. führten, bekannt waren, kamen erst allmählich neben dem von Ägypten abhängigen Typus der alten „Apollines“ und der aus dem Orient stammenden monumental Frauenfigur jene Werke zum Vorschein, die das Wachstum dieser älteren einheimischen Kunst veranschaulichen. Sie zeigen, daß diese Kunstart in älterer Zeit viel weiter verbreitet war, als man lange

Ergebnisse  
der Aus-  
grabungen

hereinführen. Steht der Kolossalkopf von Olympia in stilistischem Zusammenhang mit den plumpen Kalksteinmetopen des selinuntischen Tempels C und näher noch mit einem feinen polosgeschmückten Terrakottaköpfchen reifarchaischer Kunst im Museum zu Olympia (vgl. auch das Marmorköpfchen Nr. 654 der Akropolis), so dürfte die Fortsetzung des Stils von Nr. 15 in Werken wie dem sog. Rampinschen Kopf in Paris zu suchen sein.

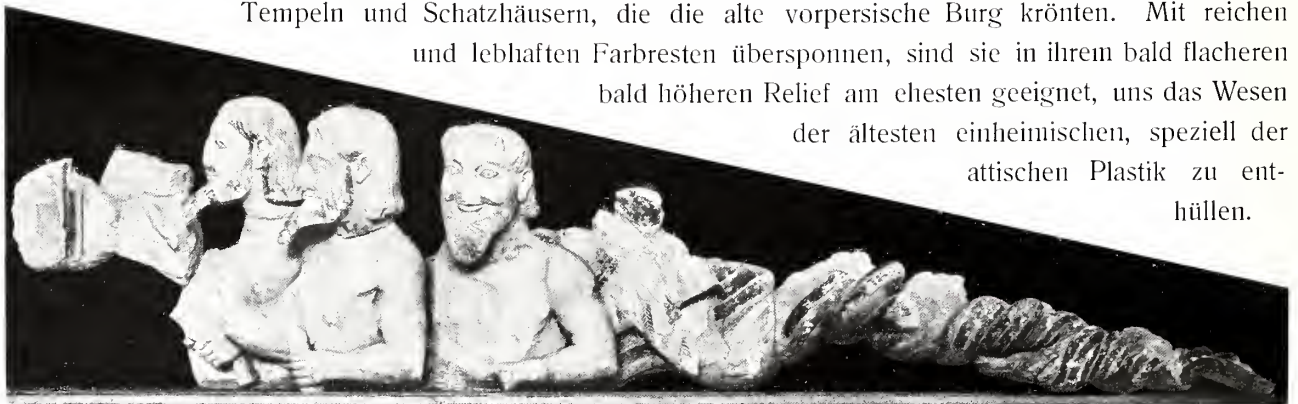
anzunehmen geneigt war, und lehren zugleich, daß die griechische Kunst bereits einen Teil ihres Weges zurückgelegt hatte, bevor sich Ägypten den Griechen erschloß. Fast alles aber, was wir davon besitzen, ist — wie angedeutet — als Architekturschmuck gedacht. Und wenn sich dennoch auch monumental gedachte Einzelfiguren in Poros finden, die nicht in unmittelbarem architektonischem Zusammenhang auftreten und vielleicht sogar älter erscheinen als manche der sicher architektonischen Reste,<sup>1)</sup> so beweist dies nur, daß schon sehr frühe fremde Kunstrichtungen und ihre Einflüsse in die Werkstätten dieser griechischen Poroskünstler Eingang fanden, als noch lange im Mutterland neben Holz und Ton der einheimische Poros das vornehmlichste und fast ausschließliche Material dieser Künstler bildete. Aber trotz solcher Abhängigkeit von fremden Einflüssen lassen doch meist auch diese Werke, so z.B. die alte Grabstele des Kitylos und Dermys aus Tanagra, an dem ursprünglich architektonischen Charakter der Kunstgattung keinen Zweifel.

Poroskunst  
in Athen

Die reichste Ausbeute an Poroskulpturen hat die Durchforschung der tieferen Schichten der athenischen Akropolis ergeben. Die erhaltenen stattlichen Reste standen alle in engster Beziehung zur Architektur und zwar füllten sie fast ausschließlich die Giebel von etwa sechs größeren und kleineren

Tempeln und Schatzhäusern, die die alte vorpersische Burg krönten. Mit reichen und lebhaften Farbresten übersponnen, sind sie in ihrem bald flacheren

bald höheren Relief am ehesten geeignet, uns das Wesen der ältesten einheimischen, speziell der attischen Plastik zu enthüllen.



2 Porosgruppe aus einem Giebel des alten Athenatempels von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum.

Tiergruppen

Blicken wir aus dem Vestibulum des prächtigen kleinen Museums, das sich jetzt auf der Höhe der Akropolis hinter dem Parthenon erhebt, in die linke Halle, so erscheint an deren Ende eine wunderbare, großzügige, hochgemut stimmende Flächenfüllung. Es ist die kolossale Gruppe eines von Löwen angefallenen Stiers (Nr. 3 des Museums, s. Bild 1). Das gewaltige Tier ist bereits mit eingeknicktem Kopfe sterbend zu Boden gesunken; großartig kühn ist die Bewegung in den Hinterschenkeln des Stiers, herrlich hob sich einst seine dunkle blauschwarze Farbe von dem rötlichen Ton seiner Gegner ab.<sup>2)</sup> Von den Löwen haben sich an der Gruppe nur Reste der Vorderpranken und Hinterbeine erhalten. Doch besitzen wir zahlreiche Bruchstücke von vier Löwenkörpern, die in den Dimensionen vorzüglich zum Stiere passen. Stilistisch sind dieselben freilich untereinander ziemlich verschieden, so daß es unausgesprochen bleiben muß, ob diese vier Löwen zu einer und derselben Gruppe gehörten oder ob wir besser noch eine zweite, der obigen ähnliche Tiergruppe annehmen dürfen. Bemerkenswert ist unter den Bruchstücken der stark fragmentierte Teil eines Löwenkopfes, dessen Modellierung in der Bildung des Auges und dem Verlauf der Wangenpartie wie auch in der Technik genau mit dem gleich zu besprechenden „Typhon“ übereinstimmt (man vgl. besonders den dritten Kopf, s. Bild 2a). Ob die Gruppe in ihren Linien mehr viereckig abschloß und demzufolge etwa eine große Metopenfüllung darstellte, wie

<sup>1)</sup> Werke wie das primitive Grabmal des Brüderpaares Dermys und Kitylos aus Tanagra in Bötien (Nr. 56 des ath. Nat.-Mus.), eine sitzende Frauenstatue aus Tegea in Arkadien (Nr. 57 des ath. Nat.-Mus.), das Oberteil einer weiblichen Figur aus Eleutherna auf Kreta (im Museum zu Candia, s. Bild 6) kommen in Betracht.

<sup>2)</sup> Die Leiber der beiden Löwen scheinen braunrot gewesen zu sein. Der Stier zeigt rote Farbspuren am Schweif, am Auge, im Innern des Ohrs und rote Streifen am Körper da, wo das Blut unter den Löwenkrallen hervorströmt; das Maul war gelblich, Lippenrand und Zunge wieder rot.



man neuerdings gerne annimmt, oder ob sie nach oben in Dreiecksform zuzug und so vielleicht für einen großen, ziemlich flach zulaufenden Giebel in Anspruch genommen werden darf, wagen wir nicht zu entscheiden. Unter den Löwenbeinen aber haben sich Bruchstücke der einstigen Basis erhalten, die am Stiertorso völlig verloren ist; letzterer ist demnach etwas erhöht im Verhältnis zur jetzigen Aufstellung zu denken, die Löwen waren entsprechend schräg aufgerichtet. Vergleichen wir die häufige Darstellung ähnlicher Tiergruppen auf alten Vasen (z. B. GERHARD, Auserlesene Vasen Taf. CXXII) mit diesem Bilde, so scheint sich eine bestimmte Absicht des Künstlers, die Rücksicht auf gegebene Raumverhältnisse darin auszusprechen, daß hier der Stier bereits so ganz flach hingestreckt am Boden liegt; auch die Rückenlinie der Löwen wird demgemäß flacher anzunehmen sein als dort.

Daneben hat sich eine zweite, in den Maßen weit kleinere ähnliche Gruppe erhalten, die einst wohl sicher zu einem giebelartigen Abschluß gehörte. Eine Löwin liegt hier, noch deutlich erkennbar an den rotbemalten Zitzen, mit der vollen Wucht ihres Leibes auf dem Rücken des Stieres. Die Gruppe ist stilistisch von jener größeren durchaus verschieden; sie zeichnet sich vor allem durch eine kräftigere und knappere Behandlung sowie durch Akkuratess der Arbeit vor den schlafferen, weichlichen Formen jener aus. — Auch der Rüssel eines stattlichen Ebers sei unter den Porosresten der athenischen Burg erwähnt. Wir erkennen: die monumentale Darstellung heraldisch wirkender Tiergruppen, insonderheit kämpfender Stiere und Löwen, die schon in den Tagen der „mykenischen“ Kultur zu den beliebtesten Motiven gehörte, nimmt auch in der Geschichte der attischen Porosskulptur (und sogar noch zu Beginn der darauffolgenden Epoche) einen beträchtlichen Raum ein.

Von mythologischen Darstellungen sind uns zunächst zwei kleine Giebelreliefs erhalten. Das Hydra-  
Giebel eine (Nr. 1 des Museums) stellt in flacher Erhebung des Herakles Kampf gegen die Hydra bei recht guter Erhaltung dar. Die rechte Giebelhälfte bis zur Mitte wird vollständig durch den Körper des neunköpfigen Ungeheuers ausgefüllt: ein unförmig dicker Schlangenneib, der in gewaltigem Ringe sich hoch aufrichtet und sich dann in drei schwächer werdenden Windungen in der rechten Ecke verliert. Die bärtigen grünschimmernden Häupter des Untiers, die in naturalistisch wilder Ringelung sich auf langen Hälsen erheben, sind mit weitgeöffnetem blutrotem Rachen dem Gegner zugewendet. Diesen erkennen wir in der gepanzerten Gestalt zunächst der Mitte in der linken Giebelhälfte, wie er, mit vorgesetztem linken Beine weit ausschreitend, mit der Linken einen Kopf der Hydra am Halse faßt und mit der hochgeschwungenen Keule in der Rechten zum tödlichen Schlage ausholt. Hinter ihm hält, nach außen gewendet und mit zwei blau-schwarzen Rossen bespannt, sein Wagen; er war tief ziegelrot. Die Tiere sind, wohl der Giebelneigung wegen, gebeugt dargestellt und scheinen den in der linken Giebelecke auftauchenden Krebs zu beschnuppern, der nach dem Mythos der Hydra zu Hilfe kommt. Die Zügel des Gefährts hält Jolaos, auch er bewaffnet.<sup>1)</sup> Mit einem Fuß ruht er auf dem Boden auf, mit dem andern steht er — ein Zeichen seiner Bereitschaft — im Wagen; das Haupt hat er zurückgewendet zum Freunde, den Ausgang des Kampfes erharrend.

Bereits auf der Kypseloslade war das Hydraabenteuer samt dem von Jolaos gelenkten Wagen dargestellt; der Held schoß hier mit dem Bogen und Athena stand ihm helfend zur Seite. Eine ähnliche Darstellung befand sich unter den Reliefs am amykläischen Thron, hier also auf sicher jonischem Kunstgebiet. Erhalten ist uns nur ein schwarzfiguriges Vasenbild (s. GERHARD, Auserl. Vasen II, Taf. XCV), dessen Übereinstimmung mit dem Giebelrelief seit seiner Auffindung oft bemerkt wurde. Zwei Pferde des Viergespanns neigen die Köpfe ganz ähnlich, wie um zu grasen; das gemeinsame Vorbild also enthielt schon jenen Zug, den die Einpassung in die Giebelneigung so gut motivierte. Aber auch hier steht zwischen dem Wagen und Herakles Athena und der Held führt außerdem hier das Schwert. Man mag das Fehlen der Göttin im Giebel den beengenden Raumverhältnissen zuschreiben, wie man andererseits in der

<sup>1)</sup> Die nackten Teile der Menschen sind rosafarben; der Reliefgrund war nicht bemalt.

Rücksicht auf bessere Giebelfüllung den Grund dafür sehen wird, daß Herakles im Relief ganz im Gegensatz zu der üblichen Darstellungsweise dieses Abenteurers die Keule schwingt. Zum Motiv des Jolaos, der mit einem Fuß im Wagenkorbe hält und zugleich den Kopf nach der Mitte der Szene zurückwendet, vergleiche man Beispiele wie die westliche Friesdarstellung vom Schatzhaus der Knidier zu Delphi, wo links Athena mit mächtigem Schritte ihr nach außen gewendetes Flügelgespann besteigt und rechts eine andere weibliche Gestalt in ganz ähnlicher Weise vom Wagen zu steigen scheint.

Kleiner  
Tritongiebel

Der zweite, arg verstümmelte Giebel (Nr. 2 des Akropolismuseums) zeigt in hochausgearbeiteten Figuren den Ringkampf des Herakles mit dem Triton, dem weissagenden Meergris, der sich trotz aller Verwandlungskünste der zwingenden Kraft des Helden nicht entziehen konnte. Die Handlung ist hier in die rechte Giebelhälfte verlegt. Die beiden Gegner sind parataktisch nebeneinander nach links hin angeordnet. Der Held hat das rechte Knie aufgestemmt und den linken Fuß vorgestellt; mit der Linken hält er den Triton am langen Barte, die Rechte umschlang wohl den Oberleib des Gegners; mit beiden Armen rudernd macht dieser vergebliche Anstrengungen, die eiserne Umklammerung zu lösen und zu entrinnen. Der Triton in seinem farbigen Schuppenkleide wird sich dem Aussehen nach kaum viel von seinem größeren Bruder auf der athenischen Akropolis (s. unten!) unterschieden haben. Um so auffallender ist die abweichende Anordnung des Herakles. Offenbar verlief dieser kleine Giebel etwas steiler und dementsprechend wurden hier Triton und Herakles in eine mehr aufrechte Stellung gebracht. Dem Thema selbst aber begegnen wir noch auf altargivischen Bronzeblechen. Bathykleos hatte es an seinem berühmten Throne des Apollon zu Amyklä zur Darstellung gebracht und ein alter Inselstein lehrt, daß auch diese Sage zum mythischen Stammkapital der griechischen Kunst gehörte; man vergleiche das Vasenbild bei GERHARD II, Taf. CXI. Die Füllung der linken Hälfte dieses Giebels ist uns verloren. Ob hier irgend ein Fabelwesen zum Zeugen der Handlung bestellt war oder ein mehrfach gewundener Schlangenkörper lediglich dem Zweck einer bequemen Eckenfüllung diente, ist unserer Vermutung anheimgegeben.

Beide Giebel gehörten möglicherweise zu ein und demselben kleineren Gebäude. Doch scheint trotz mancher Ähnlichkeit in den Maßen der Tritongiebel ein wenig höher gewesen zu sein. Dazu besteht er aus anderem, etwas härterem Material und auch die Ausführung selbst ist völlig verschieden: das Relief ist erhabener, die Durchmodellierung der Figuren ist feiner und macht den Eindruck einer viel sichereren und geschickteren Arbeit; insbesondere ist in der Formgebung der menschlichen Figur schon manches richtig beobachtet, was bei jenem verfehlt und sohin altertümlicher erscheint.

Baulichkeiten, zu denen die beiden Giebelfüllungen gehört haben mögen, gab es auf der alten vorpersischen Akropolis sicher mehrere; hat doch Th. Wiegand nach den erhaltenen Resten außer dem großen Hekatompedon fünf kleinere dorische Tempelarchitekturen nachweisen können.

Die Hauptstücke altattischer Porosskulpturen aber sind uns in den stattlichen, fast überlebensgroßen Figurenresten erhalten, die offenbar einst die Giebel des älteren, vorpeisistratischen Hekatompedon schmückten. Von einer Gruppe, die wieder das siegreiche Ringen des Herakles mit dem Triton darstellte (Nr. 36 des Museums), besitzen wir zusammenhängend nur die Leiber der beiden Ringenden. Der riesige Sohn der alten Amphitrite ist mit menschlichem Oberkörper und von der Brust ab als fischleibiges Seeungeheuer gebildet, so daß die Windungen seines Schweifes die linke Ecke des einen Giebels füllten. Er war mit dem Oberkörper von vorne dargestellt und sucht sich dem eisernen Griff des Helden zu entziehen; die eine Hand mag den Delphin als symbolisches Tier getragen haben. Der nackte

Großer  
Tritongiebel



2a. Kopf von der sog. Typhongruppe.

Herakles hat sich hier von rückwärts auf den Seedämon geworfen und erscheint seiner ganzen Länge nach neben dem Triton hingestreckt. Die Füße gewaltig gegen den Boden anstemmend hält er dessen Brust mit eisernem Griffe umklammert und erinnert so mit seinen kräftig gedachten, aber plump geratenen Formen sowie in der ganzen Haltung völlig an die Darstellung desselben Abenteurers auf dem Architravrelief des altertümlichen Tempels zu Assos, einer Stadt an der Südküste der Troas. Während am Rumpfe des Triton wenigstens der rechte Arm und außerdem der größere Teil des linken Armes mit dem scharfgebogenen Ellbogen erhalten sind, fehlen dem Herakles zu dem Kopfe auch beide Arme vollständig. Nur die linke Hand hat sich unter den Bruchstücken wiedergefunden; es ist eine sehr schön im Reliefstil gearbeitete Hand, die erkennen läßt, daß der Held den Gegner mit der Linken umschlang und am linken Arme gepackt hielt. Die allgemeine Auffassung der Figur des Herakles erkennen wir wieder an einem Giganten von ganz ähnlicher Stellung aus dem allerdings erheblich jüngeren Porosgiebel des großen Apollontempels zu Delphi, Anklänge an das Motiv aber auch in den gleichfalls jüngeren und in ihren Verhältnissen viel schlankeren Gigantenfiguren von der marmornen Giebelgruppe, die nach Erweiterung des Hekatompedon durch eine neue Ringhalle bestimmt war, den Tritongiebel über dem älteren Tempelhause zu verdrängen und zu ersetzen (s. Bild 71).

Nach Größe und Arbeit gehört mit der Tritongruppe aufs engste zusammen ein Wesen von „Typhon“-  
Gruppe noch weit seltsamerer Art, als es jener verwandlungsreiche Meerdämon uns darstellt (Nr. 35 des Museums, s. Bild 2): auf drei in sich verschlungenen gewaltigen Schlangenleibern erheben sich ebensoviele menschliche Oberkörper mit langbärtigen Köpfen. Es ist ein Dreiverein ganz gleichartig gebildeter Wesen, deren untrennbare Zusammengehörigkeit durch die enge Verschlingung der drei Schlangenleiber angedeutet ist; die beiden äußeren sind zudem mit je einem zweiteiligen Flügel versehen. Die linken Arme, die freigearbeitet sind, liegen ziemlich nahe dem Körper an und sind im Ellbogen etwa im rechten Winkel abgebogen; jede der drei Hände hielt ein Attribut. Die einst sichtbaren rechten Unterarme der beiden vorderen Figuren waren mehr vorgestreckt und zugleich etwas gehoben, am steilsten die noch erhaltene Hand der ersten Figur, die aus der Rückwand reliefmäßig herausgearbeitet erscheint;<sup>1)</sup> sie hielt, während die rechte Hand der mittleren Figur einen Raubvogel getragen zu haben scheint, kein Attribut, sondern war mit staunender Gebärde, die Handfläche dem Leibe zugekehrt, schräg aufwärts vorgestreckt. Die Gruppe, die so entstand, eignete sich mit den Gewinden ihres dreifach verschlungenen langen Schweifes vortrefflich zur Füllung einer rechten Giebelhälfte; sie war gleich der Tritongruppe der Mitte des Giebels zugewendet.

Man hatte die wunderliche Figur „Typhon“ benannt, solange man glaubte, daß sie im Kampfe gedacht und Zeus ihr Gegner sei. Doch war für die Existenz dieses Zeus kein anderer Anhaltspunkt gegeben als das kleine Ende eines steil herabhängenden Gewandstücks, das sich neben dem rechten Flügel des dreileibigen Ungetüms erhalten hat und das ebensogut jede andere Erklärung verträgt. Und die ganze Haltung der geflügelten Fabelgestalt, die ruhige und wenig aggressive Art, wie die geseukte Linke die Attribute hält und wie die unbewehrte Rechte mit der Gebärde des Staunens sich hebt, wie er die Häse samt den beifällig grinsenden Köpfen vorreckt, das alles drückt viel mehr beschauliches Behagen und teilnahmevolle Neugier als persönliche Beteiligung an irgend einem Kampfe aus; auch der neugierige Blick der grünen glotzenden Augen dürfte vortrefflich dazu stimmen. Einer Kampfszene oder einem anderen sein Interesse und Staunen herausfordernden Ereignis schaut hier als freiwilliger Zeuge ein dreileibiges ungeheuerliches Wesen zu, das durch seine Schlangenleiber und seine Flügel — von den bis jetzt nicht befriedigend erklärten Attributen der Hände zu schweigen! — sich in gleicher Weise als Sohn der Erde wie als Beherrscher der Lüfte erweist, während die Dreiheit seines Wesens ihn noch mehr über irdisches Maß hinaushebt und eine weitere Steigerung seiner dämonischen Macht-

<sup>1)</sup> Das Bruchstück, das diese Hand enthält, ist etwas weiter nach linkshin aufwärts von der Figur abgetückt zu denken, als es unser Bild 2 zeigt.

sphäre bedeutet. Ihn mit Sicherheit zu benennen ist schwierig, da wir seinesgleichen sonst nicht kennen. Möglicherweise sah der rechtgläubige Athener in ihm Erechtheus, den alten in der Burgtiefe hausenden Stammgott, der hier noch nicht wie von den Späteren in den Schutz der mächtiger gewordenen olympischen Göttin gestellt ist und im Frieden ihres Tempels begraben gedacht wird, sondern der gleichwie bei Homer hier noch ein kraftvoll ewiges Leben führt in königlicher Macht und Herrlichkeit und als leibhaftiger Zeuge eines bedeutungsvollen Vorgangs gedacht ist. Da er Miteigentümer des Tempels war und als Herr der alten Königsburg galt, wäre es nicht verwunderlich, ihn in einem Giebel des Heiligtums in derartiger Verkörperung dargestellt zu sehen. Andererseits freilich macht der Vergleich mit verschiedenen Denkmälern archaischer Kleinkunst es wahrscheinlicher, daß wir in dem phantastischen Ungetüm Wind- und Sturmdämonen zu erkennen haben, da nur bei diesen die Verbindung von Schlangenbeinen mit Flügeln sich findet und einen völlig zutreffenden Sinn ergibt. Die so stark betonte Dreiheit seines Wesens aber legt dann den Schluß nahe, daß hier die Tritopatoren dargestellt waren, wunderbare Dämonen altattischen Glaubens, die, in erster Linie Windgötter, durch ihren Hauch schöpferisch zeugend wirkten, als Träger der Fruchtbarkeit galten und die Väter alles Seienden hießen.<sup>1)</sup> Auch mit dieser Deutung befinden wir uns also im Kreise echt attischer Vorstellungen, aus denen sicherlich die Erklärung für das seltsame dreigestaltige Wesen zu suchen ist.

Die beiden Gruppen sind fast in vollem Rund herausgearbeitet und hängen nur an der dem Beschauer abgewandten Seite mit der Giebelrückwand zusammen. Manche diesem Hintergrund zunächst befindliche plastisch hervortretende Partien, z. B. der erhobene rechte Unterarm des „Typhon“, sind dabei in erhabenem Relief ausgedrückt, während so wenig plastische Teile wie z. B. der rechte Flügel des Ungeheuers lediglich in scharfer Zeichnung in die Hintergrundfläche eingeritzt sind. Die vordere und mittlere Figur der „Typhon“-Gruppe sind in Seitenansicht gestellt, die dritte zeigt den Oberkörper — gleich dem Triton — fast von vorne. Die Flügel, der rechte erwähnenswertermaßen in vertiefter Zeichnung in die Rückwand des Giebels eingegraben, der linke ganz frei gearbeitet und am Schulterblatt der dritten Figur ansetzend, sind voll ausgebreitet parallel zum Giebel sichtbar gewesen. Die Köpfe waren einzeln für sich gearbeitet und aufgesetzt. Die Augen sind groß, nach vorne herausgewölbt und glotzend; der breite Mund mit den dünnen Lippen ist zu einem derben Lächeln verzogen. Alle Formen sind stark ausgeprägt, doch weich und rundlich in der Modellierung. Das volle Haar ist vorne aus der Stirne gekämmt und reicht in dichter Fülle bis in den Nacken hinab; es ist durch parallel gezogene Wellenlinien plastisch belebt — der Anfang einer Stilisierung, die wir später bei den marmornen Mädchenfiguren der athenischen Akropolis verfeinert und vervollkommen wiederfinden. Der lange Bart mit seinem länglichen, eigentümlich nach vorn herausgewölbten Zuschnitt war ähnlich behandelt. Die Hauptwirkung freilich blieb gleichwie beim Schnurrbart der Farbe vorbehalten; dieser selbst war nur im Umriß leicht erhöht vorgezeichnet und zeigt eine keck geschwungene Linie. Während aber von Anfang an die Köpfe der beiden vorderen Figuren durch ihre stilistischen Eigenschaften ihre Zugehörigkeit zur Gruppe und zum Giebel gleich verrieten und sich auch anstandslos den Bruchflächen des Halses anpassen ließen, hat sich die Zugehörigkeit des dritten Kopfes (s. Bild 2a), der unter dem Namen „Blaubart“ eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, erst in jüngster Zeit erweisen lassen, indem man ihn fast ganz in Vorderansicht drehte und ihm zugleich eine mehr aufrechte Haltung gab; ein kleiner Flügelansatz an seiner linken Halsseite paßt sich jetzt den erhaltenen Flügelresten des Rumpfes gut an. Die Arbeit des Kopfes ist aber von derjenigen der beiden andern deutlich verschieden und zeigt bei aller ausdrucksvollen Lebendigkeit in Auge und Mund eine viel gröbere und derbere Behandlungsweise. Es ist demnach sicher, daß an der Gruppe und dem Giebel, zu dem sie gehörte, mindestens zwei Künstler tätig waren, von denen der eine eine rohere und alter-

<sup>1)</sup> A. FURTWÄNGLER, Die Giebelgruppen des alten Hekatompedon auf der Akropolis zu Athen München 1905. Sitzungsberichte der Kgl. Bayer. Akademie d. Wiss., S. 449 ff.

tümlichere Geschmacksrichtung darstellt, während man die beiden anderen Köpfe fast für ein Menschenalter jünger halten möchte und in ihrer Formgebung bei genauerem Zusehen schon die Flamme griechischen Künstlergeistes auflodern sieht, hinauf bis zu den Skulpturen des Parthenon.

Die reichlich erhaltenen Farbreste erzählen uns von dem kindlichen Behagen, mit dem diese Künstler die durch die Skulptur gegebenen Formen bemalten und dadurch erst zu rechtem Leben erweckten. Der nackte Körper des Herakles war gleich dem menschlichgebildeten Oberleib des Triton hellrot bemalt. Des letzteren Fischleib zeigt in gleichmäßigen Streifen kräftig sich abhebende Schuppen, deren Farbe zwischen Rot und Blau wechselte; ihre breiten Ränder sind in der weißlichen Steinfarbe belassen. An dem „Typhon“ waren die Fleischteile, wie einige gut erhaltene Spuren, z. B. am linken Ohrläppchen des „Blaubart“, deutlich machen, tiefrot angestrichen, die Brustwarzen braun. Die Streifen der Schlangenkörper zeigen abwechselnd ein blaues Band zwischen zwei roten, die stehengebliebenen Ränder die helle Farbe des Steins. Die Flügel waren in den glatten Teilen blau, die Schwungfedern der oberen Reihe abwechselnd steinfarben und rot, in der unteren steinfarben und blau. Wie grell die Farbgebung war, läßt sich besonders am dritten „Typhon“-Kopf noch trefflich erkennen: neben dem dunklen Rot der Haut sind die Lippen hellrot, das Haar, der Schnurrbart und der lange Backenbart leuchtend blau; nur der mittlere der drei Köpfe hatte weißes<sup>1)</sup> d. h. in der Steinfarbe belassenes Haar, aber dunkelblauen Bart. Die Hornhaut der Augen ist gelblichweiß, die Augensterne hellgrün, die Pupillen schwärzlich. Die Wimpern sind durch dunkle Umränderung der Lider angedeutet, die Brauen sind schwarze Striche. Ein Leben sinnlichster Kraft sprüht aus diesem Gesicht; wenn die Farben fehlten, hätten wir, namentlich am Auge, nicht entfernt mehr die Wirkung, auf die hin der alte Künstler seine Formen geschnitten und gemeißelt hat. Aus der Nähe besehen, erkennen wir freilich, daß diese Skulpturen nicht eben eine sehr erquickliche Arbeit darstellen. Aber bei aller Roheit liegt doch schon etwas Reifes, Bewußtes in dieser Kunst: die Absicht, eine Figur zu schaffen, die neugierig mit vorgerecktem Kopfe einem Vorgange zuschaut und sich behaglich des Schauspiels freut, das sich vor seinen Augen begibt, ist den alten Künstlern ohne Zweifel in hohem Grade gelungen. Und aus der Ferne als Architekturglied erfaßt, war die Gruppe zweifellos von mächtiger Formwirkung. Vor allem aber packte gewiß die Farbenstellung: wie von dem matten Graugelb des Giebelrahmens das edle Blau<sup>2)</sup> des Hintergrundes sich abhebt, wie darauf die hellerfarbenen Flächen der Figuren aufleuchten und die merkwürdig bewegten und ineinander sich tragenden Flächen aus Blau, Weiß, Grün und dem Braunrot des Fleischtons zusammenfassen: das ist im großen Stil dekorativ und architektonisch empfunden.

Die Mitte eines andern Giebels nahm eine Gruppe dreier Gottheiten ein, von denen zwei thronende, eine männliche und eine weibliche, in ihren Hauptbestandteilen erhalten sind. Die letztere (Nr. 10 des Museums) bildete, in voller Vorderansicht sich vom Hintergrund abhebend, wohl die Mitte des Giebels. Die Arme sind etwa im rechten Winkel



Göttergruppe

3. Thronender Zeus aus einem Porosgiebel v. d. Akropolis, Athen.

<sup>1)</sup> Weiß als Deckfarbe finden wir unter den Porosskulpturen (außer an den Augen) nur am Gewand der Athena aus dem freilich beträchtlich jüngeren Westgiebel des alten delphischen Apollontempels, wo ein breiter weißer Mäanderstreif auf den roten Gewandgrund aufgesetzt war.

<sup>2)</sup> Das Blau des Grundes ist unsicher; möglicherweise war er hell und unbemalt gleich dem kleinen Hydragiebel der Akropolis. Letzteres scheint in der Porosplastik sogar das Häufigere und Ursprüngliche gewesen zu sein.

abgebogen und vor die Brust gelegt. Sie war außer mit dem Peplosgewand noch mit dem Mantel bekleidet, der über beide Schultern geworfen ist; die reliefartig eingeschnittene Randborte desselben läßt sich in ihrem senkrechten Verlauf vor den beiden Brüsten und über die Arme verfolgen. Das Gewand, das über den Hüften mit einem breiten Gürtel zusammengehalten ist, war einst blau, der Mantel rot; dessen Bortenmuster rot auf blauem Grunde. Der Kopf der Figur ist leider verloren; nur die Reste von je vier Locken, die vom Ohr auf die Brust herniederfielen und von denen die innerste nur bis zur Höhe der noch gut sichtbaren Halskette reichte, während die übrigen drei länger waren, sind noch zu erkennen; sie zeigen die Form von nach unten spitzer werdenden Perlschnüren. Die bärtige männliche Figur (Nr. 9 d. Mus., s. Bild 3) war von ihrer rechten Seite gesehen und schloß mit ihrer linken direkt an die Giebelrückwand an. Sie hatte ihren Platz zur Rechten der vorigen Figur, war also dieser zugewendet. Die Gestalt hat den Mantel — er war blau — über die linke Schulter geschlagen; das rote Untergewand zeigt einen ziemlich weiten Halsausschnitt und sehr kurze Ärmel, die nicht einmal bis zur Höhe des Ellbogens herabreichen; es schmiegt sich so eng den Körperformen an und ist auch an den Rändern so wenig erhaben gebildet, daß es ohne die plastisch eingetieften Bortenmuster kaum als Gewandstück zu erkennen wäre. Auch das Band im Haar war mit einem flach eingeschnittenen Mäandermuster geziert. Die Haartracht ist im allgemeinen dieselbe wie beim „Typhon“. Doch fällt es tiefer in den Nacken hinab und ist hier ähnlich stilisiert wie bei dem Bilde des bekannten „Apollon von Tenea“. Über der Stirn ist es unter Betonung des Scheitelansatzes nach beiden Seiten über die Schläfen gekämmt und zwar ist die Auf- und Abbewegung der Haarwellen hier sehr schön und fein durchgeführt; dazu fielen einst einige Locken nach vorne über die Schultern (vgl. die mit Ausnahme des Stirnhaares ganz ähnliche Haarbehandlung bei der kleinen Porosfigur der sog. Wasserträgerin, Nr. 52 der Akropolis). Das Auge ist weit geöffnet und rundlich und steht wie beim „Typhon“ ziemlich gerade im Gesicht; der Augapfel drängt sich nach der Weise der archaischen Kunst flach zwischen den bandartigen Lidern hervor; unter dem wenig erhöhten Brauenbogen bildet sich eine schwach konkave Einwölbung (vgl. die Form des Auges am sog. Rampinschen Kopf). Das Gesicht umrahmt ein langer, spitz zulaufender Vollbart, der aber steiler und geradliniger, zugleich auch flacher und scharfkantiger herabfällt als beim „Typhon“ und dessen Oberfläche in außerordentlich zierlicher Weise durch spitz zulaufende aneinandergereihte Perlstäbe plastisch behandelt ist; der zweifellos vorhanden gewesene Schnurrbart ist sowenig wie beim „Typhon“ (oder dem kleinen Herakles Nr. 42, der Priesterfigur Nr. 55 der Akropolis) plastisch angegeben. Vielleicht stammt von der dritten (fehlenden) Figur der weibliche Kopf Nr. 38 des Museums. Wohl zu der männlichen Figur Nr. 9 aber gehört nach Stil und Größe ein herrlicher, äußerst naturalistisch gearbeiteter Fuß (Fragment Nr. 34) mit Sandale, deren Riemenwerk mit ungemeiner Schärfe plastisch wiedergegeben war. Erinnert uns hier die Exaktheit der Arbeit an die unten zu erwähnenden Metopenreliefs vom Sikyonierschatzhaus zu Delphi (im Vergleich zu denen doch sein Material etwas geringer und poröser erscheint), so kann dieser Fuß auch an Feinheit der Ausführung sich messen mit so köstlichen Stücken reifarchaischer Marmortechnik, wie sie sich uns z. B. in den Füßen der berühmten Euthydikosbasis der Akropolis darstellen — in der naturwahren Behandlung des Reihens und der Zehen sogar mit der um ein Jahrhundert jüngeren Figur des ehernen „Wagenlenkers von Delphi“ (Bild 56). Eine als Bruchstück erhaltene linke Hand endlich, in deren geschlossener Faust die Reste einer Vogelkralle sichtbar werden und die wir der männlichen Figur Nr. 9 zuteilen dürfen, läßt uns in dem thronenden Gotte Zeus mit dem Adler in der Linken erkennen. Die weibliche Gottheit auf dem Throne dagegen stellt wohl Athena dar, die ja in solch friedlicher Auffassung gerade auf den ältesten attischen und jonischen Monumenten häufig erscheint.

Verteilung  
der Gruppen

Zu der Frage, wie diese Gruppen in den Giebeln der alten Akropolisbauten, speziell des vordereisistratischen Hekatompedon ihre Verteilung fanden, ist folgendes zu bemerken. Daß die große Triton-

gruppe und der „Typhon“ zum Schmucke des nämlichen Tempels gehörten, unterliegt bei der Gleichartigkeit ihrer Maße wie der Arbeit keinem Zweifel und es kann sich nur darum handeln, ob sie den Schmuck eines und desselben Giebels bildeten oder sich auf die beiden Giebelfelder dieses Tempels verteilten. In ersterem Falle (vgl. WIEGAND a. a. O.) stand in der linken Hälfte des einen (östlichen) Giebels der Herakles, der den Triton niederringt, und als Zuschauer des Kampfes, der am Strande spielt, war das dreileibige Ungeheuer durch die Lüfte herangebraust und füllte die rechte Giebelseite. Der Giebel besteht also recht eigentlich aus zwei Gruppen; die Trennung zwischen den beiden bildete möglicherweise ein Baum, von dem ein spärlicher Rest erhalten ist; an ihm war wohl, wie so oft auf attischen Vasen des reiferen schwarzfigurigen Stils (vgl. auch Bild 45), Köcher und Gewand des Helden aufgehängt. Haltung und Ausdruck des „Typhon“ würde zu dieser Auffassung vorzüglich passen. Die Reste der Giebelkomposition des zweiten, westlichen Giebels des alten Hekatompedon glaubt man in dem Götterdreiverein zu erkennen. Eine Vervollständigung dieser Gruppe hat WIEGAND gegeben, indem er in die beiden Giebelseiten zwei große Schlangen anordnete, von denen sich gleichfalls bedeutende Reste erhalten haben; die eine (Tafel Va bei WIEGAND), zu der Gattung von Schlangen gehörig, bei welchen der Kopf sich deutlich vom Halse abhebt, zeigt runde blaue, grün umränderte Schuppen, die zweite (Tafel Vb a. a. O.) ist am Körper längsgestreift mit roter und blauer Färbung gleichwie die Schlangenleiber des „Typhon“. Nach einer anderen, neuerdings von FURTWÄNGLER (a. a. O.) aufgestellten Ansicht gehört der sog. Typhon vielmehr als rechte Seitenfüllung in den Giebel, dessen Mitte die drei menschlichen, bekleideten Gestalten bildeten; der Gewandrest des mit dem „Typhon“ zusammenhängenden Fragments rührt dann von der dritten, verlorenen Gewandfigur her. Die nach der früheren Anordnung hier angesetzte große Schlange mit den runden Schuppen bildete hingegen zusammen mit der Tritongruppe den zweiten Giebel.

Beide Annahmen gehen von der Voraussetzung aus, daß die vorhandenen Fragmente auf zwei Giebelfelder zu verteilen sind. Vielleicht aber verdient es doch ernstlich bedacht zu werden, ob überhaupt die kleinen Figuren der thronenden Götter mit dem Triton oder „Typhon“ zusammen als Schmuck des gleichen Tempels gedacht werden können — ein Umstand, der nie ernstlich in Frage gezogen worden zu sein scheint. Wohl mögen die Figuren, auf einen erhöhten Thron mit großem Fußschemel gesetzt, imstande sein, einen Raum von der Höhe des Tritongiebels zu füllen. Aber sollten wirklich die einen Figurengruppen der beiden Giebel so groß und plump, die andern — und noch dazu die Haupt- und Mittelfiguren — so viel kleiner und zierlicher gewesen sein? Welche Disharmonie der Wirkung! Genügt die Tatsache, daß hier thronende Gestalten, dort dagegen fast liegende Figuren dargestellt waren, zur Erklärung dieses außerordentlichen Mißverhältnisses in der Anlage? Und dies Mißverhältnis erscheint noch gesteigert, wenn wir die Ausführung der Gruppen vergleichen. Wie nämlich die thronenden Figuren der Arbeit nach eine strenge stilistische Einheit bilden, so treten sie zugleich in scharfen Gegensatz zu den künstlerischen Eigenschaften des „Typhon“ oder der Tritongruppe. Nicht nur zeigen die Körper bei jenen viel straffere und knappere Formen, auch in der Feinheit, Sauberkeit und Zartheit ihrer Ausführung passen sie so gar nicht zu diesen plumpen Gestalten. Dagegen verrät die erwähnte große Stier- und Löwengruppe (Bild 1) mit ihren weichen, stark plastischen Formen und ihren verschwimmenden Übergängen deutlich die gleichen Stileigentümlichkeiten wie die Tritongruppe oder der „Typhon“ (s. S. 4). Und ebenso verhält sich nach ihren Maßen und der feinen Art der Ausführung jene kleinere Stier- und Löwengruppe zu den thronenden Götterfiguren, die zusammen mit jener das reifste Werk der uns erhaltenen Porosfiguren von Athen bilden. Ohne also die Möglichkeit abzuweisen, daß wirklich die Göttergruppe den westlichen Giebel des älteren großen Hekatompedon schmückte, wird doch damit zu rechnen sein, daß sich im einen (östlichen) Giebel die Triton- und „Typhon“-Gruppe, im anderen die ihr stilistisch so nahestehende große Stier- und Löwengruppe befand. Der Götterverein würde dann einem zweiten Heiligtum von etwas geringeren Maßen angehört haben und

sein Gegengiebel war mit der entsprechenden kleineren Tierkampfszene gefüllt. Es wäre das nichts Allzumerkwürdiges. Denn außer den Tiergruppen aus Porosstein sind auf der Akropolis auch die Bruchstücke mehrerer großer archaischer Marmorlöwen und eines verwundeten Stiers zutage gekommen, die zu einer ähnlichen Kampfgruppe vereinigt waren. Sie dürfen ihrer ganz ähnlichen Technik nach als echte Nachkommen jener großen Poroslöwen gelten und füllten einst das eine Giebelfeld jenes Säulenumbaus, der in der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts um den alten Athenatempel der Akropolis gelegt ward und die alten Porosgiebel der Cella zu Fall brachte (s. S. 7).

Charakteristik  
der  
attischen  
Tuffplastik

Ein abschließendes Urteil über die Verteilung der Figuren und die Gesamtanlage der einst vorhandenen Giebel ist bei dem äußerst mangelhaften Zustand der Reste unmöglich. Was aber erhalten ist, macht uns folgendes deutlich:

Diese Kunst liebt keine zarten Gestalten, sondern mächtige Körper mit vollsaftigen Muskeln. Den Einzelformen in ihre Feinheiten nachzugehen, bemüht sie sich nicht; alles ist auf einen großen Gesamteindruck berechnet, bäuerisch derb und bunt kommen sie daher. Die Köpfe mit den dicken Wangen, den großen hervorquellenden Augen sind von höchster Lebendigkeit. Und dieser Eindruck lebensvoller Kraft wird noch verstärkt durch die starken, großen, fast ungebundenen Bewegungen, die diese Kunst ihren Figuren gibt. In nur scheinbarem Gegensatz zu der derben Behandlung des Gesichtes und des Körpers steht das Streben nach Zierlichkeit in der Bildung des Haares. Diese Kunst kennt keine anderen Grenzen, als die ihr vom Material auferlegt werden, und durch dieses selbst fühlt sie sich in keiner Weise gebunden. Daher diese Mannigfaltigkeit der Bewegungen, die durch das Verwachsensein mit dem Hintergrund noch unterstützt und fast auf das zeichnerische Prinzip zurückgeführt wird. Ohne einen festen, engbegrenzten Typenvorrat stellt diese Kunst ihre Figuren bald von vorn, bald von der Seite oder in Dreiviertelansicht dar, betätigt sie sich im Relief sowohl wie in fast rundplastischen Darstellungen; sie kennt die stramm mit geschlossenen Füßen stehende, die liegende, kniende und ausschreitende Gestalt. Diese Kunst scheut sich nicht, mit dem Geißfuß ein Haus und einen Baum oder die Flügel eines Dämons in die Hintergrundfläche einzuritzen und die Körper der Figuren selbst völlig rundplastisch vor diesen Hintergrund zu stellen, so daß sie nur mittelst der Rückenfläche mit diesem in Verbindung stehen. Sie versucht aber ebenso kühn die Gesetze echt malerischer Perspektive im Hochreliefstil zum Ausdruck zu bringen, wie die linke Hand der großen Heraklesfigur so prächtig zeigt. Metallzusätze kennt diese Kunst nicht; andererseits verschmäht sie es nicht, selbst größere Stücke, wie z. B. die Köpfe des Typhon, im Stein eigens zuzusetzen.

Neben der Darstellung einiger Heraklestaten, die zum ältesten Bestand griechischer Mythen darstellungen gehören, bilden Schlangen, fischschwänzige und geflügelte Fabelwesen den Hauptinhalt dieser Werke. Insbesondere die Schlange, der chthonische Lokaldämon der athenischen Akropolis, der später nur noch als bescheidenes Attribut der Burggöttin erscheint, nimmt einen breiten Raum als selbständiges Wesen in der Darstellung ein und der Grund hievon kann nicht allein in dem Streben nach einer zweckmäßigen Giebelfüllung liegen. Ein Hang zum Mystizismus macht sich in dieser Kunst fühlbar. Die zwei Hauptströmungen, die durch die griechische Religionsgeschichte gehen, ein unterer, mehr volkstümlicher und ein oberer, lassen sich hier deutlich erkennen und vielleicht sehen wir sie auch — man gedenke der Giebeldarstellung mit den thronenden Göttergestalten — hier zusammenlaufen. Während man aber in der Literatur und der großen Kunst der folgenden, klassischen Periode meist nur die obere bemerkt und die untere verborgen bleibt, zeigt sich in diesen frühen attischen Werken jene untere Strömung noch als die vorherrschende im alten Athen des frühen VI. Jahrhunderts und es ist die homerische oder olympische Religion trotz aller offiziellen Anerkennung noch nicht sehr tief im Volksbewußtsein eingedrungen. Man wird daran erinnert, daß es noch nicht lange her ist, daß alle die großen Götter in Tiergestalt umgingen. Die homerische Religion findet zuerst in den erwähnten beiden



Göttergestalten (Nr. 9 und 10) ihren deutlichen Ausdruck und zum vollen Sieg sehen wir sie gar erst gelangt in der zwar nicht viel jüngeren, aber schon völlig anders gearteten Marmorgruppe der Athena im Kampfe gegen die Giganten, mit der Peisistratos den von ihm gestifteten Säulenumgang des alten Hekatompedon schmückte (s. Bild 71).

Wie nirgends die Bauernkunst dem Heimatboden entsprossen, sondern aus höfischen oder städtischen Kreisen aufs Land verpflanzt ist, wo sie durch Handwerksbrauch zu wunderlichen Formen erstarrt, bis wieder eine neue Stadtkunst kräftig und reif genug geworden ist, die alte entartete zu verdrängen — so wird auch im alten Athen der ursprüngliche nachhaltige Einfluß zum Erwachen jener Kunst vom Ausland gekommen sein. Wir sehen, wie diese alten Meister oft nicht nur dieselben Stoffe, die auch den übrigen Griechen gemeinsam sind, behandeln, sondern sie auch in ganz ähnlicher Weise darstellen, wie es ihre Stammesgenossen in anderen Gegenden zu tun pflegen. Durch die stilistische Verwandtschaft mit der erwähnten hochwichtigen Frauenfigur aus Eleutherna (s. Bild 6) auf Kreta sind ferner bereits die Beziehungen zu diesem Kunstzentrum der Frühzeit gesichert. Und neben Kreta ist es die Kunst der Euphratländer, deren mächtigen Einfluß auf Griechenland, vermittelt durch die handeltreibenden Seevölker des Ostens, wir in den attischen Poroswerken erkennen dürfen. Aus dieser uralten Verbindung, die sich vielleicht am stärksten und in all ihrer *ποιεῖται* in der heroischen Epoche, dem Kunstgewerbe der homerischen Zeit, geäußert hatte und die sich immer und immer wieder im Verlauf der griechischen Kulturentwicklung wie ein altes Spiel der Vererbung geltend machen sollte, stammen zum Teil die fabelhaften Misch- und Flügelwesen; und wie die kleinasiatischen Maler des griechischen Mittelalters begnügen sich auch diese Künstler anfänglich viel häufiger mit dekorativ angeordneten Gruppen von Tieren statt der erst allmählich sich ausbildenden mythologischen Darstellungen. An Orientalisches erinnert weiter der Gebrauch, das Bild vor einem landschaftlichen Hintergrund, der in die Giebelrückwand eingezeichnet oder vielmehr eingeritzt ist, zu entwickeln. Wie in den östlichen Kunstkreisen erkennen wir ferner hier noch die Vorliebe für die vollbekleidete Gestalt, wenn auch ein Beispiel wie die Figur des im Ringkampf sich mühenden Herakles zeigt, daß bereits neue, mächtige Einflüsse an der Arbeit sich durchzusetzen. Endlich erinnern ebenso Einzelheiten, wie die kräftige Betonung der Muskelpartien, der Bartschnitt, die strenge Stilisierung der so zahlreich sich findenden Flügelreste an jene alten Beziehungen zum Orient, speziell zu Assyrien.

Aber obzwar sich ein alter Einschlag orientalischen Blutes in den attischen Porosskulpturen geltend macht, man wird doch schwerlich diese Werke an eine auswärtige Schule anknüpfen können oder gar in ihnen die Nachahmung fremder Vorbilder erkennen wollen. Es ist vielmehr alles an diesen altertümlichen Ansätzen einer monumentalen griechischen Plastik so ausgesprochen „autochthon“, wie die Griechen es nannten, der Heimatscholle entsprossen, daß wir mit Recht diese ganze Kunstgattung als eine im Grunde bodenständige bezeichnen dürfen. Wir brauchen dazu nur einen Blick zu werfen auf die Erstlinge dieser Kunst, die beiden primitiven Enface-Reliefköpfe Nr. 11 und 12 der Akropolis, die doch ohne Zweifel Zeugnisse einer volkstümlichen Kunstübung sind, wie sie überall und zu jeder Zeit entstehen können. Die fremden Einflüsse waren nur eine Befruchtung der Kraft dieses urgesunden Volkstums. Die jungen Athener begnügten sich nicht damit, die Orientalen eben nachzuahmen, sondern suchten aus den von ihnen empfangenen Anregungen zu neuen Formen zu gelangen. Somit ist alles Ursprüngliche, Bodenständige, Bäuerische betont, selbst auf die Gefahr hin, grob und roh zu erscheinen.

Es ist das Athen der solonischen und frühpeisistratischen Zeit, dem diese Denkmäler angehören. Und wenn Solons Gesetze gleich denen Dracons noch auf Holzpfeiler geschrieben waren, indes uns aus späterer Zeit Urkunden auf Marmortafeln in so ungeheurer Fülle oft viel weniger Wissenswertes berichten, so wird durch diese Tatsache das ganz ähnliche Verhältnis zwischen attischer Poros- und Marmorskulptur in ein helleres Licht gesetzt. Den hohen Geistesschwung im damaligen Athen, das eben

begann aus seiner Isoliertheit und Kleinbürgerlichkeit herauszutreten, lehren uns die solonischen Gedichte und Solons ideale Erscheinung selber kennen. Jonischer Einfluß ist auf allen Gebieten des Lebens gleich fühlbar. Es ist der Beginn einer neuen prunkvollen Tätigkeit auf der Burg, deren weitere Entwicklung mit der Geschichte der Tyrannenzeit Athens eng verbunden ist.

Metopen  
von Selinunt

Die Gruppe altattischer Porosskulpturen erweckt — wie gesagt — durchaus den Eindruck einer Kunstübung von örtlich beschränkter Bedeutung; doch ist andererseits zu erwarten, daß die Verwandtschaft der Technik diese Werke mit anderen Porosskulpturen jener Epoche in nahe Beziehung setzt.

Die Metopenreliefs eines gewöhnlich mit C bezeichneten Tempels von Selinunt,<sup>1)</sup> die wir mit dem Herakopf aus Olympia in stilistischen Zusammenhang bringen konnten,<sup>2)</sup> sind nach dem Ansatz, den uns die Baugeschichte an die Hand gibt, ziemlich gleichaltrig den attischen Werken und auch die Technik der selinuntischen Metopen steht jener der beiden größeren attischen Porosgiebel sehr nahe: hier wie dort ist der Zusammenhang mit dem Reliefgrund nur lose gewahrt und die Figuren soweit als möglich der Rundskulptur genähert; nicht minder erinnert die Art, wie die Köpfe hier fast durchgehends in Vorderansicht erscheinen, während die Profilstellung für die Malerei und den strengen Reliefstil obligat bleibt, an den Blaubart und seine Genossen. In gleicher Weise wie in der Relieftechnik gehen die Metopen mit jenen Giebelskulpturen auch in der Bemalung zusammen, von der freilich nur mehr schwache Spuren erhalten sind: sie heben sich von dem roten Reliefgrund in der gleichen dort verwendeten Farbenskala<sup>3)</sup> bunt ab. Auch die kräftige Behandlung der Körperformen ähnelt; doch fällt sie hier, wie von den schweren Verhältnissen der dorischen Architektur angezogen, direkt ins Derbe und Wuchtige. Gegenüber der naiven Frische, der jugendlichen Lebenskraft, die die attischen Porosskulpturen durchzieht und sie auf eine künstlerisch hohe Stufe stellt, nehmen sich die Metopen primitiver aus, als sie wirklich sind. Es ist eben eine völlig verschiedene Kunstrichtung, die sich von der lebensvollen Auffassung der Attiker ebensoweit entfernt als sie andererseits in ihren Ursprüngen der Stilart gewisser altspartanischer Werke (so der im Museum zu Sparta befindlichen reliefgeschmückten Basis oder der alten Reliefs, die sich auf lakonischen Grabstätten gefunden haben) unverkennbar nahe steht.

Altsparta-  
nische Reliefs

Diese Werke des alten Sparta, die sich vielleicht stilistisch an eine Schule anknüpfen lassen, aus welcher der Kalksteinkopf der Hera von Olympia hervorgegangen ist, rücken zwar nach Kunst und Auffassung weit ab von jenen lebensprühenden Schöpfungen der attischen Dädaliden; aber sie zeigen uns, wie jener alte Porosstil in einer dem frischen künstlerischen Leben und dem Verkehr ziemlich abgekehrten Landschaft noch um die Wende des VI. Jahrhunderts alle die charakteristischen Kennzeichen und Formen bewahrt, die dieser Kunstgattung in einem früheren Zeitalter eigentümlich waren. Charakteristisch ist für sie neben der verschiedenen Tiefe des Reliefgrundes vor allem die Art, wie sich die Figuren in stark erhabenem Relief mit ganz scharfkantigem, nach einem rechten Winkel geschnittenen Umriß silhouettenartig von der Grundfläche abheben. Diese eigentümlich scharfe Formgebung, die alle diese Werke fast wie in Stein übersetzte Holzschnitzereien erscheinen läßt, erklärt sich aus der den Künstlern einst gewohnten Technik des Schneidens; wir glauben noch deutlich das Messer zu erkennen, das diese Meister nach älterer Weise führten, obwohl sie doch sicherlich das härtere Material dieser Kalksteinarten bereits mit dem Werkzeug der Hartsteintechnik behauen und nicht mehr mit dem Rundeisen geschnitten haben. Auch die Vorliebe für die Stellung der Gesichter in Vorderansicht erinnert noch an jene ältere Kunstgattung. In der feierlich hieratischen Haltung des Dargestellten ist jede lockere, freie Linie vermieden, überall

<sup>1)</sup> Es haben sich drei (Perseus und Medusa, Herakles und die Kerkopen, ein Viergespann) aus den zahlreichen Bruchstücken wieder zusammensetzen lassen.

<sup>2)</sup> Man vergleiche mit ihnen auch die der samischen Kunstrichtung zugeschriebene Marmorstatue Nr. 677 der Akropolis (s. Bild 21).

<sup>3)</sup> „Blau, Rot, Gelb [?], Grün [?] dienten zur Ausgabe der Einzelheiten der Gewandung, z. B. des Mäanders am Chiton der Athena, an den Personen selbst der Pupillen, Lippen und Augenbrauen“, s. COLLIGNON I, 259.

herrscht strenge Zeichnung, doch ohne den Sinn der Attiker für körperliche Wirkung und Kraft der Linie. In der Behandlung der Oberfläche zeigen diese Reliefs noch ganz dieselbe rohe flächige Art, die wir bei dem altertümlichen kleinen Hydragiebel der Akropolis beobachten konnten; in den einzelnen Formen aber erscheinen sie fast noch weniger belebt und durchmodelliert. Es ist eine Behandlungsweise und Stilisierung, über die z. B. der kleine Tritongiebel der Akropolis an Kraft und Natürlichkeit der Modellierung schon weit hinausgekommen ist. Das Ganze wirkt wie eine Übertreibung des alten Flachreliefprinzips, in dem wir eine ebensolche scharfe Abgrenzung und Betonung der Umrißlinien finden. Es ist eben ein verknöchertes Festhalten an einem Stil, der aus einem früheren Zeitalter seine Gesetze nimmt, und kennzeichnet sich so als ein Stehenbleiben und eine Rückständigkeit. Unmöglich aber hätte man sich mit einem solchen Stil zufrieden geben können, wenn man nicht mit der rechtwinkligen Auffassung der Formen überhaupt von altersher vertraut und an sie gewöhnt gewesen wäre.

Noch andere Hauptzentren altgriechischer Kultur und Kultgemeinschaft, z. B. die olympischen Schatzhäuser und Tempel, haben uns manch beachtenswertes Fragment archaischer Porosskulptur aufbewahrt. Eine besonders interessante Mehrung aber danken wir den delphischen Ausgrabungen in den Resten von fünf länglichen Metopenplatten, die beim Schatzhaus der Sikyonier gefunden wurden. Sie sind aus einem feinen gelben Kalkstein geschnitten. Bei ungefähr gleicher Höhe (von 52 cm) zeigen die erhaltenen Platten eine auffallende Verschiedenheit in der Länge,<sup>1)</sup> so daß die Verwendung der Reliefs nicht ganz klar ist; doch wird bei zweien noch deutlich am Rande ein Falz sichtbar, mit dem sie irgendwo metopenartig eingeschoben waren. Ihre Zuweisung an die sikyonische Kunstschule ist unsicher und entbehrt der festen Begründung; doch scheint es zweifellos, daß wir in ihnen naive Belege älteren einheimischen Kunstschaffens, etwa aus der Mitte des VI. Jahrhunderts oder wenig später, vor uns haben. Schon die wenigen Reste aber zeigen uns einen schier unerschöpflichen Reichtum an mythologischen Darstellungen in überraschender Freiheit der Auffassung. Die weite, sonnige Welt des Mythos tut sich hier auf im Gegensatz zu dem fast düsteren und eintönigen Mystizismus, der aus den attischen Porosskulpturen zu uns spricht.

Zunächst sind es die Zauberärten der Sage von den Tyndariden, jener alten vordorischen Landesdämonen, die eine spätere Zeit in die olympische Götterfamilie einzureihen suchte, deren Pracht sich in diesen Bildern enthüllt. Daneben scheint der Argonautenzug, an dem ja auch die Dioskuren beteiligt waren, hier seine erste eingehende Darstellung in der Plastik gefunden zu haben.<sup>2)</sup> So stellt eine Platte (s. Bild 4) Europa, die Stammutter der Hellenen, auf dem Stier vor. Die Darstellung zeigt im Vergleich mit der Behandlung desselben



4. Metopenplatte vom Schatzhaus der Sikyonier (?) zu Delphi.

<sup>1)</sup> Vermutliche Länge der Europaplatte 78 cm, der Darstellung des Rinderraubes 65 cm, der Argoplatte 75 cm; von der Metope mit dem Widder hat sich nur ein Stück von 47 cm erhalten, die erhaltene Länge des Oberreliefs beträgt 84 cm.

<sup>2)</sup> Die Argonautensage hatte nicht lange vorher — um 600 v. Chr. — ihre erste ausführliche Darstellung im Epos gefunden; in dem „Frauenkatalog“, entstanden in Lokris, der die Stammütter berühmter Heldengeschlechter, die zumeist ihren Ursprung auf Götter zurückführten, aneinanderreichte und ihre Geschichte kurz berichtete. Hier war zum erstenmal das

Metopen vom  
Schatzhaus der  
Sikyonier (?)  
zu Delphi

Themas auf einer älteren selinuntischen Metope eine gewaltige künstlerische Überlegenheit, die uns die Werke aus Delphi ziemlich nahe an das Ende der ganzen Kunstgattung ansetzen läßt. Die Durchbildung des Stiers ist eine weit fortgeschrittenere und äußerst lebensvoll ist dargestellt, wie Europa in ängstlichem Festhalten sich mit dem Oberkörper über sein Vorderteil hinbeugt; die ausgestreckte linke Hand faßte dabei den Stier am Horn oder im Nacken, mit nach rückwärts gestrecktem Arm hielt sie sich am Rücken des Tieres fest. Sie trägt ein ziemlich eng anliegendes faltenloses Peplogewand mit breitem Gürtel; über dem linken Arm hängt säuberlich zusammengelegt das Manteltuch.

Auf einer zweiten Platte, die offenbar das kalydonische Abenteuer vor Augen führte, ist noch die vortreffliche Figur des Ebers erhalten. Die ihn stellenden Hunde sind zwar weggebrochen, aber seine Angriffsstellung läßt deutlich den mythischen Vorgang ahnen, als dessen Abbrüchler er hier erscheint. Und ebenso charakteristisch ist das Bruchstück eines Widders auf einer dritten Platte behandelt, in der die Vorgeschichte des Argonautenzuges kurz angedeutet war. Wie die Bruchstelle zeigt, entwickelte sich das Bild weiter nach links hin; dort erblicken wir zunächst dem Bruche noch die Reste eines Gewandes nebst der linken Hand einer Frauengestalt, die sich am zottigen Vließ des Widders einhielt.

In ganz köstlichem Holzschnittstil erzählt uns eine vierte Metope die bisher durch keine bildliche Darstellung bekannte Geschichte von dem Rinderraub der Tyndariden: Polydeukes, Kastor und Idas, alle drei inschriftlich bezeichnet, marschieren in gleicher Haltung nach rechts, die Doppelspeere auf den Schultern und in der gesenkten Rechten ein Stangenpaar, mit dem die Herde in Ordnung gehalten werden soll. Auf dem Kopfe tragen sie runde Hüte, die sog. Petasoi, das lange Haar fällt, fein säuberlich in einzelne Zöpfe geflochten, tief in den Rücken herunter. Den Körper bedeckt in glattem Fall die Chlamys, ein kurzes Mäntelchen ohne Überschlag, das auf der rechten Schulter geheftet und auf der rechten Körperseite offen ist. Darunter wird ein breiter Gürtel sichtbar; er hielt das Untergewand zusammen, das aber offenbar nur durch Farbe angedeutet war und nicht lang gewesen sein kann; denn die Oberschenkel samt der Scham sind ebenso unverhüllt wie die Arme. Entzückend ist die naive Weise, wie die Vielzahl der Rinder angedeutet ist: vor jedem der Männer erscheint ein Stierkopf in Vorderansicht, in gleicher Relieffhöhe wie die Personen den Raum füllend, und hinter jedem dieser Stierköpfe im Profil übereinandergelagert die Umrisse je zwei weiterer Stiere.

Die fünfte Platte endlich wird beiderseits von zwei Reiterfiguren begrenzt, die in Vorderansicht vor dem Reliefgrund sich abheben. Es sind die Dioskuren, gekleidet in ein kurzes, glatt anliegendes Gewand, das über den Hüften gegürtet ist und etwa bis zur Mitte der Oberschenkel reicht. Zwischen den beiden Reitern wird das Vorderteil eines Schiffes sichtbar, auf dessen mit Schilden geschmücktem Bord zwei Kitharasieler in buntverzierten Gewändern stehen; vermutlich waren einst drei vorhanden. Der eine von ihnen ist mit dem Namen Orpheus bezeichnet und damit das Schiff als *Argo* deutlich gemacht. Doch scheint nicht ein bestimmtes Abenteuer der Argonautensage hier dargestellt, sondern nur die Verbildlichung des sagenberühmten Schiffes vom Künstler beabsichtigt gewesen zu sein. Die beiden Leierspieler tragen ein lang herabwallendes Gewand, das sich nur über dem Gürtel in einige größere Falten legt — wohl das lange Gewand der Kitharöden, wie es uns noch in der vollentwickelten Kunst bei vielen Darstellungen des Apollon, des Kitharöden *κατ' ἐξοχήν*, entgegentritt. Darüber tragen sie einen mit Überschlag versehenen Mantel, der rechts offen und auf der Schulter geheftet ist; der Überschlag des Mantels fällt schräg bis zum Gürtel herab und zwar so, daß er auf der linken Körperseite länger ist als auf der rechten.

Gleich den übrigen Werken archaischer Poroskunst stellen die Metopen vom Schatzhaus der Sikyonier in Delphi eine Zwischenstufe dar zwischen Hochrelief und Rundskulptur, indem zumeist die Bewußtsein der Zusammengehörigkeit aller Hellenen in ihrer gemeinsamen Ableitung von Deukalions Sohn Hellen zum Ausdruck gekommen.

Figuren zwar als Rundskulpturen gedacht sind, aber sich bildmäßig vor einer gemeinsamen Hintergrundfläche entwickeln, mit der sie an ihren Rändern verbunden sind und auf der die rundplastisch aufgefaßten Figuren wie aufgeklebt erscheinen. Im Gegensatz zu echten Reliefwerken, wie z. B. dem marmornen Fries vom Schatzhaus der Knidier zu Delphi, wird diese Hintergrundfläche stets genau respektiert.<sup>1)</sup> Auch die Vorliebe für die Enfacestellung der Köpfe oder auch der ganzen Figuren verbürgt ihre innerste Zugehörigkeit zu jener alleinheimischen Kunstgattung; gemahnen die Gestalten der beiden Kitharöden in Haltung und Bewegung lebhaft an die prächtige Figur der sog. Wasserträgerin Nr. 52 der Akropolis, so müssen wir an die Darstellung des Viergespanns auf den mehr plumpen als altertümlichen Kalksteinmetopen von Sizilien oder die ganz ähnliche Figur eines Reiters auf archaisch böotischen Silbermünzen erinnern, um etwas ähnlich Kühnes unserer Argometope an die Seite stellen zu können. Daneben finden sich aber auch bereits die Anzeichen eines gut verstandenen Reliefstils: die vorzüglich aufgefaßte Figur der Europa auf dem Stier zeigt Ansätze einer richtigen perspektivischen Behandlung, wie wir sie bei den attischen Poroswerken nur bei der linken Hand des Herakles in der großen Tritongruppe feststellen konnten. Im allgemeinen werden die delphischen Metopenplatten fast etwas jünger anzusetzen sein als die gleichgearteten attischen Kunsterzeugnisse. Wie auf der Europametope die Bewegung der Beine so zart unter dem Gewande durchkommt und in reichlichem Faltenzug der Mantel vom linken Arme niederhängt, das liegt doch schon in der Entwicklung über jene attischen Werke hinaus; höchstens könnten einige entzückende kleine Porosfragmente von der Akropolis, die wieder ein wenig freier und fortgeschrittener im Stil sind als die großen Giebel, ihnen gleichgesetzt werden. Auch bei den zwei Kitharisten bemerken wir so über dem Gürtel am Untergewand bereits einige kräftige Falten. Überhaupt erscheint die Wiedergabe des Gewandes — bei sonst völliger Gleichheit der Tracht — gegenüber attischen Schöpfungen ähnlicher Art erheblich vorgeschritten: zwar die Versuche, ein Faltenmotiv wenigstens andeutungsweise wiederzugeben, sind selten, aber es hebt sich doch bereits stofflich und plastisch von der Oberfläche des Körpers ab, so daß wir den Eindruck eines derben, glatt und schwer fallenden Kleides erhalten. Deutlicher noch wird dieses Streben nach Naturwahrheit, das diese Schöpfungen in so erfreulicher Weise auszeichnet, in der Bildung der Tiere; sei es die mächtige, beinahe freie Schwimmbewegung des gewaltigen Stiers auf der Europametope oder allerlei kleines Getier, das zur Füllung des Raumes und als symbolische Angabe der Örtlichkeit angebracht wird: ein Hund, ein Krebs oder Frosch, überall entdecken wir eine naive Frische der Darstellung und einen Reichtum an feinen individuellen Zügen, die nicht mehr dem ältesten Archaismus angehören können. Vor allem aber zeigen diese Künstler auch schon mehr Sinn für die Menschengestalt. Betrachten wir etwa die Darstellung des Rinderraubes, offenbar die feinste und glücklichst geratene dieser Metopen: wie bequem und natürlich ist die leise vorgebeugte Haltung der drei Helden, wie leicht und edel ihr Schreiten, indem der vorschreitende Fuß mit der ganzen Fläche fest und sicher auf dem Boden aufsteht, während der rückwärtige nur mit der Spitze den Boden berührt und die Ferse federnd sich hebt. Dürfen wir in bezug auf die Erfassung und Durchmodellierung des menschlichen Körpers die sikyonischen Metopen etwa auf dieselbe Stufe mit der bekannten Figur des Kalbträgers von der athenischen Burg stellen, so müssen wir noch mehr die größere Elastizität und spannkraftige Eleganz dieser Figuren gegenüber den attischen Poroswerken anerkennen: diese Figuren haben viel mehr von der schlanken, eleganten Art des berühmten Marmorapollon von Tenea. Dazu aber ist die Bewegung des Schreitens in diesen Metopen viel weicher und leichter als bei allen uns bekannten mehr oder minder steifbewegten sog. Apollonfiguren. Auch Fortschritte werden eben von der Weichsteintechnik schneller aufgenommen als bei der von Natur schwerer zugänglichen Marmorkunst.

An Feinheit und Sauberkeit der Arbeit endlich können unter den gleichartigen Werken höch-

<sup>1)</sup> Die Reliefhöhe der einzelnen Metopen schwankt: während sie im allgemeinen etwa 7½ cm beträgt, erheben sich z. B. die Figuren der Argometope 9 und 10 cm vom Hintergrund.

stens die thronenden Götterstatuen Nr. 9 und 10 der Akropolis oder die kleine Stier- und Löwengruppe mit den sikyonischen Metopen wetteifern. Welche Fülle von Einzelzügen und welche liebende Sorgfalt in der Ausführung derselben! Da fehlen trotz der zierlichen Kleinheit der Figuren nicht die Schnallen und Bänder am Schuhwerk, die Stirne der prächtigen Rinderköpfe zeigt in naturalistischer Treue den charakteristischen Haarwirbel, von Fingern und Zehen hebt sich fein säuberlich die Zeichnung der Nägel ab und auch die Bortenverzierung der Gewandsäume ist nicht vergessen; nur ist hier wegen der kleinen Verhältnisse der Figuren lediglich mit der Nadel eingeritzt, was wir in Athen oder auch bei der großen Frauenstatue aus dem Kretischen Eleutherna vertieft eingeschnitten fanden. Das Haar aber ist in abwechslungsreicher Weise teils zu Schnüren flacher, aneinandergereihter Perlen stilisiert, teils spiralförmig in Rollen gedreht oder auch natürlich in Zöpfe geflochten; nur bei den beiden Kitharisten, die kürzeres, bis zum Nacken reichendes Haar tragen, ist es in derberer Weise durch einfache senkrechte Einritzungen plastisch angedeutet. Und dabei arbeiten auch diese Künstler völlig ohne Zuhilfenahme von Metallzusätzen und scheuen sich nicht, selbst größere Teile einzeln in Stein zuzusetzen, hier den Kopf eines Reiters, dort den eines Pferdes, ganz ähnlich wie ihre attischen Zunftgenossen z. B. mit den Köpfen des „Typhon“ verfahren.

So altertümlich also diese Metopen in ihrem breiten, überall frontale Flächen suchenden Porostil erscheinen, sie zeigen eine gewaltige künstlerische Überlegenheit gegen alles, was wir sonst von dieser Kunstart kennen. Es ist das eine Kunst von außerordentlich dekorativem Gefühl. Man kann diese Platten nur würdigen, wenn man sich hineinversetzt in eine Architektur. Man hatte da leere Flächen und rief den ehrenwerten Meister sie zu füllen und zugleich ein Erinnerungsmal zu setzen, durch welches die unbezwingliche Mannhaftigkeit und Trutzigkeit altdorischer Krieger aller Welt strahlend vor Augen gerückt würde. Nach alter Weise wußte man kein würdigeres Beispiel als etliche der wichtigsten ortsgeläufigen Sagen. Der Meister nahm alles, was ewig, was typisch war, und ließ alles Zufällige, Zeitliche, Örtliche beiseite. Hier ist alles, jede Drehung und Bewegung des Körpers vermieden, die die Klarheit der Handlung beeinträchtigen oder stören könnte. Mit wahrhaft epischer Größe ist durch das gleichmäßige, marschartige Schreiten von Mensch und Tieren nach rechtshin kenntlich gemacht, daß es sich um ein aufenthaltsloses Fortschaffen der Herde handelt; zugleich ist der Charakter der Tiere und ihr instinktives Interesse an dem Vorgang durch ihre Kopfwendung nach vorne heraus bezeichnet. Des Künstlers Instinkt für organische Flächenfüllung offenbart sich am stärksten in dem herben Aufbau dieser Metope. Mit solchen einfachsten, rhythmischen Mitteln ist auch das Pathos des Parthenonfrieses erzeugt. Und eben diese wunderbare Rhythmik, dieses Gefühl für Ordnung und Klarheit, das sie beseelt, verleiht jenen altertümlichen Schöpfungen eine so außerordentlich dekorative Wirkung und hebt ihre künstlerische Bedeutung auf eine so hohe Stufe. Wir müssen heruntersteigen bis zu den Skulpturen am großen Zeustempel in Olympia, um eine ähnlich starke dekorative und architektonische Wirkung unter den Werken griechischer Kunst zu treffen. Diese Metopen bedeuten für uns die vollkommenste Stufe jener alleinheimischen Kunstart. Wenn Stil gedrängte Lebensfülle ist, so nehmen diese Werke einen hervorragenden Platz in der Geschichte griechischen Künstlergeistes ein und lehren uns zugleich — wenn anders ihre Zuteilung richtig ist — die bisher nur aus der kunstgeschichtlichen Überlieferung erschlossene Wichtigkeit Sikyons für die Entwicklung der archaischen Bildhauerkunst nach ihrer vollen Bedeutung verstehen.

Nachklänge

Die Poroskunst stand und fiel gewissermaßen mit der Technik; die Technik aber ist vom Material abhängig (nicht umgekehrt!), in unserem Falle also von dem weichen, löcherigen Kalkstein, auf den diese alten Künstler angewiesen waren. Schon längst hatte sich in nächster Nähe Athens und des festländischen Griechenlands eine zukunftsreiche, blühende Marmorkunst, die von völlig anderen Gesetzen und Daseinsbedingungen ausging, entfaltet und eine beachtenswerte Stufe der Entwicklung erklommen.

Lange waren beide Arten der Technik, die Marmor- und die Poroskunst, wenn auch örtlich geschieden, nebeneinander hergegangen; lange hatte sich die gefährvolle Nähe dieser in sich fest begründeten Hartsteintechnik auch im alten Athen fühlbar gemacht. Denn Griechenland war zu klein, als daß man in Athen nicht gewußt hätte, was draußen auf den Inseln oder drüben in Argos vorging, und die griechischen Künstler waren fahrende Leute wie die Rhapsoden, die von Land zu Land zogen und mit ihrer Kunst auch das Material mitbrachten und verbreiteten. Je mehr Athen dem Weltverkehr sich erschloß und der Wohlstand unter seinen Bürgern eine Stätte fand, desto mehr wünschte man auch dort, solch kostbare Werke zu besitzen. Vorläufer dieser für Athen neuen Kunstrichtung dürfen wir in Statuen wie Nr. 619 oder 677 der Akropolis (s. Bild 21) erkennen, die an Alter wohl nicht hinter der großen Masse der attischen Porosskulpturen zurückstehen. Um die Mitte des VI. Jahrhunderts wurde dann das geringerwertige Material der altattischen Künstler von der Konkurrenz des ausländischen Marmors mit seinen besseren Qualitäten geschlagen und konnte sich gegenüber den gesteigerten Ansprüchen bald überhaupt nicht mehr halten.<sup>1)</sup> Mit dem harten Stein aber trat Geißfuß und Rundeisen außer Tätigkeit; denn das neue Material bringt seine eigenen neuen Werkzeuge mit.<sup>2)</sup> Damit verschwindet die ganze Technik. Die Poroskunst geht in der Marmorkunst auf und wird durch diese ersetzt.<sup>3)</sup>

Man kann aber aus den angeführten Gründen nicht erwarten, daß der Übergang dieser Kunstübung zur neuen Technik sich in langen Reihen durch verschiedene Entwicklungsphasen verfolgen lasse und allzu deutlich zutage trete, so wie wir etwa die allmähliche Entwicklung eines schönen Faltenmotivs in der Kunst zu verfolgen vermögen. Die wenigen Reste der Porosrundskulptur leiten ohne scharfen Übergang in die Anfänge der Marmorskulptur hinüber. Beim ersten Werke vielleicht, das der Künstler im neuen Material vollendet, wird noch die alte Technik zu erkennen sein; aber schon beim zweiten sind ihre Spuren fast völlig verschwunden. Als seltenes Beispiel eines solchen Werkes, wo die alte Technik im neuen Material noch ihre unverkennbaren Spuren hinterlassen hat, sei die bekannte Statue des sog. Kalbträgers in Athen (Nr. 624) hervorgehoben. Auf einem Basiswürfel von Kalkstein erhebt sich die Statue, gearbeitet aus dem bläulichen Marmor des nahen Hymettos. Noch immer ist das Haar so perschnurartig behandelt wie früher; und wenn die Augenlider, die Lippen, der Bartumriß ebenso scharfkantig und flächenartig geschnitten erscheinen, so sind das lauter Mängel, die sich im weichen Tuffstein kaum vermeiden ließen, die aber im Marmor ohne Nötigung beibehalten sind. Bei Betrachtung des Kopfes und der Muskulatur erscheint der Kalbträger sogar als naher Verwandter des dreileibigen „Typhon“. Besonders mit dem dritten Typhonkopf zeigt er viel Gemeinsames, so die Augenbildung mit der Umränderung des Augapfels: bei beiden wirkt das Auge rund und glotzig und die Pupille ist kreisrund hier eingesetzt und dort eingeritzt; auch der Verlauf des Brauenbogens stimmt überein. Ebenso ist die Bartbehandlung und der Bartumriß ähnlich und der Schnurrbart ist wie dort nur durch Farbe gegeben. Das Ohr sitzt allerdings beim Kalbträger tiefer als beim „Typhon“ — es sitzt überhaupt beim Kalbträger außerordentlich tief für eine so alte Figur — und der Mund hat beim „Typhon“ trotz der Ähnlichkeit der Linien mehr Form. Aber die Muskulatur des Oberarms, die Schulter und Halslinie stimmt wiederum bei beiden überein. Andererseits ist der Kalbträger — abgesehen von äußerlichen Verschiedenheiten, wie daß er

Statue des  
„Kalbträgers“

<sup>1)</sup> Länger scheint das einheimische billigere Material seine Bedeutung in der dekorativen handwerklichen Skulptur, so bei Masken und dergl., und in der Verwendung zu plastischem Schmuck von Architekturwerken behalten zu haben; vergleiche z. B. die Reste der westlichen Giebelgruppe des alten Apollontempels von Delphi.

<sup>2)</sup> Richtiger gesagt: auch der Marmor bringt keine wirklich neuen Instrumente zur Verwendung, es müssen jetzt nur die alten wegen der Härte des Materials mit dem Hammer regiert werden.

<sup>3)</sup> Aber es wäre ein Irrtum anzunehmen, daß diese Kunst langsam degeneriert und abgestorben sei und daß die griechische Kunst nach Überwindung dieser niedrigeren Kunststufe zum Marmor übergegangen sei und damit eine höhere Entwicklungsstufe erklimmen habe. Die Gründe ihrer Ablösung durch die Marmorkunst liegen vielmehr wohl zum größten Teile außer ihr. Darum geht auch der Übergang von einer Kunstgattung zur anderen ziemlich rasch vor sich.

funde Ohringe trägt — entschieden viel feiner und präziser gearbeitet als der „Typhon“, so daß er in seiner sauberen Ausführung und der symmetrischen Anlage der Figur vielmehr an die Metopen vom Sikyonierschatzhaus in Delphi erinnert. Im allgemeinen merkt man mehr an der Unfrische der ganzen Ausführung als an den wenigen technischen Schüchternheiten dem Künstler an, daß er das harte Material vorher nicht zu bearbeiten gewohnt war, und man glaubt bereits zu fühlen, wie das langsamere Fortschreiten der Arbeit im härteren Material den Künstler zur genaueren Naturbeachtung anhält. Keineswegs ist es Unvertrautheit des Künstlers mit dem Material, daß hier die Arme noch nicht frei vom Körper losgelöst erscheinen: diese Freiheit zeigt ja bereits der „Typhon“ und sicherlich würde das der Künstler des Kalbträgers auch schon gewagt haben; aber hier verdeckt einmal das herabfallende Gewand den Zwischenraum zwischen Arm und Körper und davon abgesehen ist die natürlichste Armstellung für jeden, der etwas Schweres auf den Schultern trägt, eben die, daß er die Oberarme möglichst nahe an den Körper preßt. In dieser Führung der Arme ist der Kalbträger mit der weiblichen Figur 593 (s. Bild 16) zu vergleichen. Wie bei den Porosfiguren ist aber noch beim Kalbträger auf jede Faltengebung am Gewand verzichtet; wie bei Figur Nr. 9 (s. Bild 3) sind kaum die Ränder des Mantels plastisch erkennbar; er war wohl hauptsächlich durch Farbe hervorgehoben.<sup>1)</sup> Auch die Brustlocken erinnern noch an den alten Lokalstil. Sonst gemahnt die in Hauptsache nackt gehaltene Figur an die Formen der gleichzeitigen marmornen Jünglingsfiguren: es ist die streng symmetrische Haltung, die überaus schwächtigen Hüften, die uns an den sogenannten Apollon von Tenea erinnern, und er zeigt die auffallend starken Oberschenkel wie dieser oder der ihm so nah verwandte Aristion der bekannten attischen Grabstele. Und doch empfinden wir, daß in diesem Kalbträger ein reicheres, kräftigeres Leben pulsiert.

Der Beziehungen, die von der Porostechnik zur Marmorkunst hinüberführen, lassen sich im übrigen noch viele aufzählen. Freilich ist es nicht immer leicht, den persönlichen Stil eines Meisters und seiner Schule wie auch die immer wiederkehrenden Charakterzüge der Kunst eines bestimmten Zeitalters von den Eigentümlichkeiten der Technik als solcher zu unterscheiden.<sup>2)</sup> Solche gemeinschaftliche Züge mit der Poroskunst indes glauben wir vornehmlich auch bei folgenden Werken wahrzunehmen. Neben dem Kalbträger verrät noch die Arbeit einer kleinen marmornen Hermesstatuette (Nr. 622 des Akropolismuseums), von der das Oberteil erhalten ist, deutlich jenen Stil der Porosfiguren. Man beachte das eng-anliegende wenig plastische Gewand mit dem breiten Halssaum, die Behandlung der einzelnen Gesichtsteile und wie die Figur noch an der Rückenfläche mit dem Hintergrunde zusammengearbeitet war.

Der  
Sabouroffsche  
Kopf in  
Berlin

Wir erkennen ferner solche Spuren der alten Weichsteintechnik in der kraftvoll einfachen, großzügigen Formgebung, die den Bildniskopf aus Sammlung Sabouroff in Berlin (Mus.-Inv. Nr. 308), ein Meisterwerk reifarchaischer attischer Marmorplastik, in so hohem Maße auszeichnet. In dem Oval des Gesichtes, der Bildung von Stirn und Wange, dem Schnitt der großen runden Augen, der Form des Kopfes finden wir, freilich in einer fortgeschritteneren Art, alle die Züge des „Typhon“ wieder und auch der lebendige Ausdruck persönlichster Eigenart, der aus dem Kopfe spricht, erinnert in gewissem Grade an die Fülle sinnlichen Lebens in den Gesichtern des dreileibigen Ungetüms. Mit dem Berliner Kopf lassen sich aber ebenso trefflich die kleinen Porosfiguren Nr. 55 und 39 von Athen vergleichen; sie zeigen denselben Schatten in den Mundwinkeln, ganz ähnliche Augenpartien, das gleiche hohe und flach-

<sup>1)</sup> Auch in der Art der Bemalung folgt der Kalbträger zum Teil wenigstens den Poroskulpturen: das Kalb war am ganzen Körper dick mit blauer Farbe überdeckt, das Gewand der Figur war tiefrot.

<sup>2)</sup> Es lassen sich z. B. in der Arbeit der kleinen Gewandfigur Nr. 55 der Akropolis Züge des Stils, den wir gemeiniglich als Marmorstil zu bezeichnen pflegen, entdecken. Vielleicht ist auch dies nur ein weiteres Zeichen, daß die beiden Techniken eine Weile gleichzeitig nebeneinander geübt wurden. Und das kunstgeschichtlich so hochinteressante Grabmal für die Brüder Dermys und Kitylos: ist in diesem Denkmal, wo der Künstler offenbar den um jene Zeit noch neuen Typus der nackten stehenden Jünglingsfigur verwertet hat, nicht auch ein Einfluß der eindringenden Marmorkunst auf die Poroskulptur zu erkennen? Die Beeinflussung war also gegenseitig.



liegende Unterohr, das für die Porosskulpturen meist so charakteristisch ist (vgl. die „Wasserträgerin“ Nr. 52), und den gleichen charakteristischen weichen Wangenansatz unter dem Auge. Freilich die Haarbehandlung des Marmorkopfes ist in ihrer aparten Schlichtheit eine gänzlich verschiedene. Auch der kleine Marmorgiebel von Delphi, der gewöhnlich zum dortigen Schatzhaus der Knidier bezogen wird, aber sowohl künstlerisch wie der Zeit seiner Entstehung nach kaum mit der köstlichen Friesschöpfung zusammengehören dürfte, verrät noch Züge, die gleichsam der Porostechnik entlehnt sind. So steht er in seiner technischen Verbindung der Figuren mit der Giebelrückwand den Porosgruppen nahe und der Kauernde in der linken Ecke zeigt im Ausdruck frappante Ähnlichkeit mit dem „Typhon“. Doch vielleicht sind das nur Ähnlichkeiten, die in der gemeinsamen Entstehungszeit und dem gemeinsamen beschränkten Ausdrucksvermögen einer verwandten Kunstrichtung ihre Erklärung finden. Haar und Gewandbehandlung sind bereits ganz verschieden. Auch die Neigung der Poroskunst, die Figuren in die Vorderansicht zu rücken, läßt sich hier nirgends beobachten.

Wenn wir endlich die schimmernden Reihen attischer Mädchenfiguren überblicken, die jetzt die Hallen des kleinen, einzig schönen Museums auf der athenischen Akropolis füllen, so schlingt sich deutlich genug so manches Band von den prunklosen Erzeugnissen dieser ärmlichen Bauernkunst zu jenen zierlichen Werken einer verfeinerten Kultur, die doch ihrem Stilcharakter nach zweifellos eine unverkennbare Einheit darstellen. So lassen sich Züge jenes Porosstils wiedererkennen z. B. in der schönen Marmorstatue eines Mädchens Nr. 679 des Museums (s. Bild 18): alle Linien erscheinen hier noch wie mit Säge und Rundeisen geschnitten und Haarbildung und Behandlung der Gesichtspartien zeigen auffallend viele Gemeinsamkeiten mit dem thronenden Zeus Nr. 9 des Museums (s. Bild 3). Oder wie schwesterlich verwandt erscheint die thronende Athenafigur aus Poros, Nr. 10 des Museums, mit der Marmorstatue Nr. 593 (s. Bild 16, vgl. Tafel 1): die letztere trägt nicht nur Mantel und Gewand wie jene thronende Figur, in völlig gleicher Weise wallen beiden auch die Haarlocken über die Schulter, fällt der Mantel in knappen Falten beiderseits über Schultern und Arme. So stimmen auch die Umrißlinien der beiden Gestalten überein samt der Art der Musterzeichnung des Gewandes — nur daß diese auf dem Marmor lediglich durch die Farbe gegeben ist, während sie in dem weichen Stein zuvor mit dem Hohlmeißel eingeschnitten ward. Die beiden Statuen könnten sehr gut von demselben Künstler sein; nur das Material ist verschieden. Und Ähnliches läßt sich von der Marmorstatuette Nr. 589 des Museums sagen. Ein Zeichen, daß die zeitliche und stilistische Kluft, die die beiden Statuengruppen und ihre Künstler trennt, nicht so groß ist, als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist! Wahrscheinlich scheidet sie in Athen nicht einmal die kurze Spanne eines Menschenalters. Gewiß ist Porosstein in Skulpturen gewöhnlich älter als Marmor. Für das eigentliche Griechenland wird aber festzuhalten sein, daß hier die Schneidetechnik im Zusammenhang mit den weichen einheimischen Kalksteinarten längst geübt und bodenständig war, als der Marmor und seine Technik von den Inseln des Ostens und Südens her erobernd eindrang und die schlichte Heimatkunst verdrängend festen Fuß faßte. Wenn also die Schneidetechnik gewissermaßen auch das Signum für Griechenlands altererbte Heimatkunst ist, so gingen doch beide Arten von Technik, die im Marmor und im weichen Stein, wenn auch meist lokal geschieden, bereits lange nebeneinander her. Schon das Vorhandensein der beiden Giebelgruppen des alten delphischen Apollontempels, von denen die eine aus Marmorfiguren bestand, die andere eine Porosgruppe zeigte, beweist es uns, wie auch in Athen die beiden Techniken nebeneinander geübt worden sind. Wer kann da reinlich scheiden, noch dazu in einer Zeit, wo noch des Lebens Pulse frisch lebendig schlagen und in verschwimmenden Übergängen dort Altes langsam verdämmert und hier eine neue Welt sich erschließt!

Mädchenfiguren der Akropolis

## II. DARSTELLUNG DER NACKTEN MÄNNLICHEN GESTALT IN DER ARCHAISCHEN KUNST.<sup>1)</sup>

Anfänge der  
Marmor-  
plastik

Lange hatte sich das plastische Kunstbedürfnis der alten Griechen an der Holz- und Tonbildnerei geübt, bis sie zum härteren Material, dem Stein, griffen. Aber noch gestand man diesem kein Recht auf eigene künstlerische Wirkung zu; man bediente sich ja auch zunächst, wenigstens im festländischen Griechenland, der geringeren weicheren Kalksteinarten, deren unvollkommne, löcherige Oberfläche eines dichten Überzugs mit Farbe direkt bedurfte. Hier tat die Farbe das meiste, die plastische Form gab nur die Unterlage. Eine Wendung trat ein, als man Ende des VII. Jahrhunderts auch in Griechenland mehr und mehr begann, so gutes Material wie die schönen Marmorarten von Naxos und Paros — von denen besonders der letztere in der Folge einen entscheidenden Einfluß in der griechischen Kunst gewann — für die Plastik zu verwerten. Wie in der Architektur scheint auch für die griechische Skulptur der erwachende Sinn für die Schönheit des natürlichen Steins aus Ägypten, der uralten Heimat einer vortrefflichen Steintechnik, zu stammen.

Mitten in die dekorative Welt eines glänzenden Kunstgewerbes, das in Jonien und dem Orient seine Heimat hatte, und einer geschickten, im engen Rahmen der Architektur sich vollendenden, sonst ziemlich ungebundenen Plastik trat die Marmorstatue, bisher ein Fremdling im festländischen Griechenland. Im Mittelpunkt dieser neuen Kunstrichtung aber steht das Menschenbild und die außermenschliche Natur hat im wesentlichen ein Recht zur Beachtung nur, soweit sie eben den Menschen umgibt.

Die ältesten  
Marmor-  
figuren

Diese Kunst hatte damit begonnen, den Menschen aufrecht und regungslos hinzustellen, beide Beine geschlossen nebeneinander, beide Arme an den Seiten straff herabhängend. Eine stattliche Reihe nackter Jünglingsfiguren in steifer Schrittstellung und mit eng am Körper angelegten Armen aus dem VII. und VI. Jahrhundert tritt uns als ihr erster Ausdruck entgegen. Sie sind schon größtenteils in dem schönen, kostbaren parischen Marmor gearbeitet. Das Körpergewicht ruht auf beiden Füßen, der linke ist etwas vorgesetzt. Die aufrechte frontale Haltung, wobei der Kopf geradeaus gerichtet ist und die ganze Gestalt sich stramm in Selbstkontrolle hält, erscheint offenbar jugendlichen Völkern als das einzige des Menschen völlig Würdige, als dasjenige, was seine äußere Erscheinung vom Tier am meisten unterscheidet. Diese Figuren stehen alle da wie befangen in einem Zustand der Starre: die Arme hängen völlig symmetrisch an beiden Seiten gerade herab und beide Hände sind in gleicher Weise festgeschlossen, so daß der Daumen nach vorne zu stehen kommt; dazu immer in derselben Schrittstellung mit vorgesetztem linken Bein. Gleich dem Körper ist Kopf und Blick stets geradeaus gerichtet. Es sind lauter jugendliche, unbärtige Gestalten, denen das lange, nur von einem schmückenden Bande umwundene Haar in jugendlich üppiger Fülle frei über die Schultern auf Nacken und Rücken wallt. Die meist etwas in die Höhe gezogenen Augen und Mundwinkel verleihen den

<sup>1)</sup> Vgl. zu diesem Kapitel besonders die großzügig angelegten und zum Teil bahnbrechenden Abhandlungen von JUL. LANGE: „Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst“, Straßburg 1899, denen wir im Text vielfach gefolgt sind.

Figuren den Ausdruck eines etwas gelangweilten, harten Lächelns. Auf einer niederen, rechteckigen Basis von etwa ein Fuß Höhe standen diese meist lebensgroßen Statuen mitten unter den Beschauern fast wie ihresgleichen.

Es ist dieser Typus der erste Ausdruck der monumentalen griechischen Marmorplastik für die männliche Gestalt. Die Figuren wirken sehr einfach und primitiv; immer und immer wiederholt sich dasselbe Schema in scheinbar monotoner Gleichförmigkeit. Diese Zeit macht noch keinen Anspruch darauf, daß jede Figur ihr eigenes Leben lebt, und begnügt sich daher mit lauter ganz gleichartigen Gestalten. Aber man darf nicht vergessen, daß ihre Wirkung heute abgeschwächt ist in zweifacher Hinsicht: sie entbehren der architektonischen Umgebung, für die sie einst geschaffen wurden, und sie ermangeln der mitwirkenden Kunst des Malers, ohne die ein griechisches Steinbild dieser alten Zeit nicht gedacht werden kann. Und der Typus trug das Zeichen der Macht: die Darstellung des nackten Menschen ist von ihm ausgehend das vornehmste Problem der bildenden Kunst der Griechen geworden. Die Darstellung des Menschen, wie er ist oder wie man ihn sich ersehnt, wurde zum Endzweck der Skulptur und die Erreichung dieses Ziels der Gegenstand ihrer ganzen Geschichte. Nirgends findet man eine konsequenter und umfassendere Lösung in der alten Kunst und es ist der Reichtum an Figuren in ruhiger und bewegter Erscheinung, den sie hervorbrachte, außerordentlich. Selbst späte Jahrhunderte arbeiten noch an der Erweiterung des Problems, das damals zuerst gestellt wurde. Das Auftreten der Marmorskulptur aber bezeichnet für uns — in Verbindung mit der etwa gleichzeitig mächtig aufblühenden Technik des Bronzegusses<sup>1)</sup> — den Moment, wo der griechische Bildhauer sich ernstlich darauf besann, von der bescheidenen Funktion eines Dekorateurs, eines Gehülften des Architekten, sich loszumachen und seine Schöpfungen frei nach dem Grundsatz *l'art pour l'art* zu gestalten. Bald regt die gesteigerte Nachfrage im Zusammenhang mit dem wachsenden Wohlstand eine immer reichere künstlerische Produktion in diesem Sinne an. Erst jetzt aber, da dieser Sinn erweckt war, können auch wirklich monumental-plastische Werke geschaffen werden, wie ja erst jetzt auch das Aufblühen einer eigentlichen Giebelplastik (mit gleichmäßiger Berücksichtigung sowohl der Architektur wie der Natur des Steines) möglich wird. Zum erstenmal dämmerte den Künstlern jener schlichten Porosskulpturen das Verständnis dafür, daß der Mangel unkünstlerisch ist.

Welche Gegensätze! Dort Raumkunst, die aus einem Verlangen nach einer formenden Durchdringung des ganzen Lebens, nach Rythmus in der Weise sich auszuleben organisch erblüht ist, — hier absolute Plastik, die nicht Raumkunst in diesem Sinne ist, sondern eine intime, seelische Bereicherung des Lebens spenden soll, so verfeinert, so keusch und geheimnisvoll, daß sie in dem Farbenspektakel der bunten Bildgruppen jener älteren Kunst zuerst nur zaghaft und ungern erscheinen mag. Es sind vornehmlich Weihgeschenke an die Gottheit, Weihstatuen von Jünglingen, die ihre Statuen aufgestellt haben, sei es zum Danke für den gewährten Beistand oder als Bittende. Die Porosskulptur ist fast immer ein Stück plastischer Architektur, architektonische Bedingung und Spitze, indem sie sich vorzugsweise und fast ausschließlich im Rahmen der Architektur vollendet und dieser unterordnet. So finden wir bei den Porosskulpturen fast ausnahmslos den architektonischen Hintergrund, mit dem sie stofflich verwachsen sind und von dem sie sich abheben, und die Neigung, die Figuren auf breiten Basen aufruhnen zu lassen. In der frontalen Figur tritt die griechische Statue aus der direkten Verbindung mit der Architektur heraus und wird ein Bild der menschlichen Gestalt für sich allein. Freilich wird in der Marmorfigur der älteren Zeit die Menschengestalt selber noch als ein architektonisches Kunstwerk aufgefaßt, aber sie wird schon frühe — auch im Gegensatz zur ägyptischen Steinfigur — von allem befreit, was sie zu einem Stück Architektur machen könnte und was nicht die menschliche Figur selber ist, wie Rückenpfeiler,

Marmorfigur  
u. Poroskunst

<sup>1)</sup> Um 700 v. Chr. ward nach der Überlieferung durch die samischen Künstler Rhökos und Theodoros der Erzfuß „erfunden“, d. h. wohl aus dem Orient, dem alten Kulturland einer blühenden Metallindustrie, eingeführt. Jedenfalls haben sich die östlichen Inseln Chios und Samos besondere Verdienste um die Ausbildung des Hohlgusses erworben.

Verbindungsplatten etc. Vor uns steht eine vom Hintergrund losgelöste, rundplastisch gearbeitete Statue, die ausschließlich auf den zwei schmalen Fußflächen ruht. So erhielt sie schon eine Vorbedingung für Freiheit in Motiv und Bewegung, ehe noch ein freier Geist ihre Formen bestimmte. Dort Gruppen, die mehr eine rundplastisch erhöhte Flächenkunst darstellen, eine erzählende Kunst, in der alles Handlung ist und die gewiß nur ausnahmsweise Einzelstatuen schafft, die für sich allein bestehen und etwas bedeuten sollen. Es ist keine prätentöse Kunst, wie es die Marmorkunst von vornherein war, wo jedes Kunstwerk für sich allein etwas zu bedeuten hat und seinen Endzweck in sich selber findet. Hier dagegen stehen wir vor dem reinen Problem der Form. In dieser einfachen frontalen Stellung der Figuren zeugt nicht der geringste Zug von einer besonderen Aktion und der Zweck der Statue läßt sich nur als ein Vorzeigen der Figur zur Beschauung und Bewunderung um ihrer selbst willen bezeichnen. Das Auge der Menschheit wollen diese Künstler sein, nicht Geschichtenerzähler und den Wert ihres Werkes nicht von der Antwort auf die Frage bestimmen lassen, ob es einen Fürsten oder Falloten, einen Gott oder den Ärmsten der Sterblichen darstellt, sondern von dem Urteil darüber, ob die Gestalt recht geschaut, richtig in den Raum gestellt und mit ihm zur Einheit geworden ist. Man sieht nur auf den Charakter und die innere Harmonie des Körperbaues. Sie paßt deshalb auch gleich gut für jugendliche Gestalten aller Art, für Götter wie für Menschen. Während ferner die Poroskunst mannigfaltig ist und im allgemeinen ohne festen, engbegrenzten Typenvorrat ihre Gesetze lediglich aus dem Material zieht, so daß sich kaum eine Figur völlig gleich wiederholt, schließen sich die Marmorfiguren, gleich bei ihrem ersten Auftreten mit einem festen idealistischen Programm ausgerüstet und festgebunden durch eine starke Tradition — sei sie aus eigenem Geiste entsprossen oder von außen entlehnt — förmlich zu einer Gruppe ganz gleichartiger Erscheinungen enge zusammen. Es ist ein Streben nach Umgrenzung und Beschränkung, identisch vielleicht mit dem dorischen Einfluß in der Geschichte des griechischen Geistes, das Walten einer strengen und selbstbewußten Einsicht, die überall für die Erzeugnisse der Phantasie die vollendete und völlig begreifliche menschliche Form als das einzig würdige Objekt der Kunst zu setzen wünscht. Daß dort die Gestalten in der Regel bekleidet erscheinen und für den neuen Stil gerade die Nacktheit typisch ist, daß dort die männlichen Figuren in der Regel bärtig sind, während hier stets unbärtige, jugendliche Gestalten sich wiederholen, und daß wir dort meist kleine Verhältnisse finden, über die jene Kunst sich nur in ihrer letzten Zeit hinaus wagt, wohingegen uns in den großen Figuren dieser Marmorkunst von Anfang an ein monumentaler Zug entgegentritt, sei nur nebenbei erwähnt. Dort endlich war, wie schon bemerkt, der Stein nichts ohne die Farbe und bildete für jene buntbewegten Gestalten gewissermaßen nur den Formkern, der durch einen dichten Überzug dem Auge verborgen ward; und zugleich barg die Weichsteintechnik die Gefahr in sich, den Arbeiter an ein rasches und oberflächliches, wenig präzises Arbeiten zu gewöhnen. Hier in diesen starren, unbewegten Figuren ist die glatte, transparente Oberfläche des schimmernden Marmors, den seine Lichtdurchlässigkeit so trefflich für die Wiedergabe der menschlichen Haut geeignet erscheinen ließ, direkt für eine sinnfällige Augenwirkung berechnet. Diese Rücksicht zusammen mit dem Umstande, daß die Behandlung mit dem Meißel an und für sich ein langsames, vorsichtigeres Vorgehen bedingt, mußte von selbst zu einem sorgfältigeren Eingehen auf die einzelnen Formen und zur genaueren Würdigung gewisser Details führen, die früher übersehen oder der Gesamtwirkung geopfert worden waren. Auch in diesem Sinne also lag in dem neuen Material selbst eine Hauptbedingung zum Fortschritt und zu einer gesetzmäßigen Entwicklung.

Ägyptische  
Herkunft des  
Typus

Das Schema aber ist zu auffallend, als daß es seine Herkunft verleugnen könnte. Es ist in allen wesentlichen Zügen das altägyptische Schema<sup>1)</sup> der aufrechtstehenden menschlichen Figur und

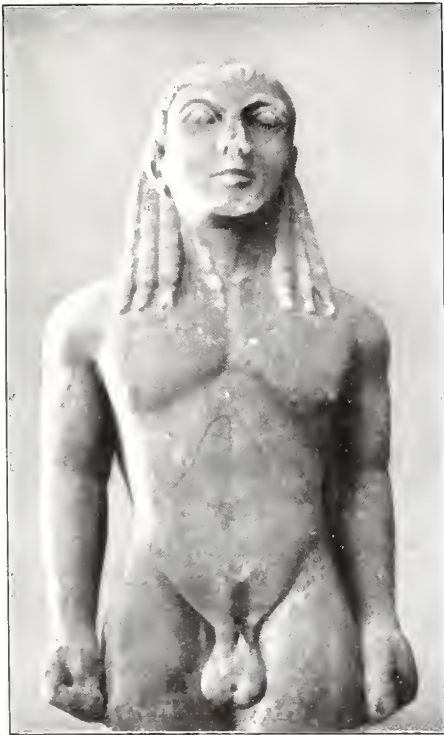
<sup>1)</sup> Vgl. dazu Platon de legg. S. 656 D — 657 A, wo er das ägyptische Gesetz rühmt, daß junge Leute nur mit

diesem entlehnt; dahin verweisen außer der ruhigen frontalen Haltung der ganzen Figur die gleiche Verteilung des Körpergewichts auf beide Beine, das gleichmäßige Durchdrücken der beiden Kniee, die gerade Stellung des Kopfes, die eng am Körper anliegenden Arme und Hände mit den ziemlich flach abgeschliffenen Außenflächen — eine Anordnung, für welche offensichtlich das Bestreben bestimmend war, einen Block von möglichst geringem Umfang und möglichst gleichmäßigen ebenen Flächen für die darzustellende Figur zu benötigen.

Deutlich erkennbar ist dieser positive Einfluß ägyptischen Stils bei dem Grabmal des Dermys und Kitylos (Nr. 56 des ath. Nationalmuseums), dem rohesten und altertümlichsten Denkmal, in dem uns

Grabmal des  
Dermys und  
Kitylos

dieser Typus der nackten stehenden Jünglingsfigur erhalten ist und das überdies mitten aus einer rein hellenischen Landschaft, dem böotischen Tanagra, stammt. Das Denkmal ist noch in Kalksteinausgeführt, nicht in Marmor wie die lange Reihe der übrigen „Apollines“; aber gerade deswegen ist es interessant: können wir doch hieran deutlich den mächtigen Eindruck dieses neuen Kunsttypus



5. Jünglingsstatue aus Delphi.



6. Oberteil einer Frauenstatue aus Eleutherna. Kreta.

und der Marmorkunst, die ihn mitbrachte, auf die alte einheimische Poroskunst erkennen. Denn sicherlich war des Künstlers Absicht, den um diese Zeit wohl noch neuen Typus der nackten stehenden Jünglingsfigur für seine Arbeit zu verwerten. Die beiden Statuen gleichen einander völlig. Die Jünglinge stehen in Vorderansicht, den einen Fuß vorgestellt — an unserem Denkmal der eine den rechten, der andere den linken —, den andern zurück, den einen Arm noch völlig steif im Ellbogen gesenkt und die Faust am Schenkel angelegt, den andern dem Genossen um den Hals gelegt, und zeigen in ihren schlanken Proportionen mit den verhältnismäßig schweren Oberschenkeln und den dünnen Gelenken bei all ihrer rohen Art schon alle Eigentümlichkeiten des Typus. „Der Einfluß ägyptischen Stils läßt sich zuvörderst an der Art und Weise wiedererkennen, in welcher die menschlichen Gestalten mit der architektonischen Masse in Verbindung gebracht sind.“ Die Figuren sind statuenhaft ausgeführt; doch glaubte der Künstler noch nicht der Rückwand entraten zu können, an der sie mit der Rückenfläche gleichsam festkleben. So stehen die beiden fast rund gearbeiteten Statuen in einem metopenartig behandelten

schönen Liedern und Körperwendungen bekannt gemacht werden sollen und daß weder Malern noch sonstwem eine Abweichung vom normalen Ideal gestattet sei.

) Diese Veränderung hat das gewohnte Motiv erfahren — und dadurch ist das Denkmal kunstgeschichtlich doppelt wertvoll, insofern es uns die ersten naiven Versuche einer rundplastischen Gruppendarstellung der altgriechischen Kunst

Gehäuse, an dessen Deckplatte sie mit dem Kopfe stoßen. „Diese ganze Darstellungsweise ist un-griechisch; sie entspricht am meisten derjenigen, die uns in der ägyptischen Kunst entgegentritt und die man nach Belieben Statuengruppe oder Hochrelief nennen kann.“ Daß die Beine nicht frei ausgearbeitet, sondern, wie die Körper selber mit der Hintergrundfläche, untereinander durch Steinplatten verbunden sind, zeigt ebenfalls eine merkwürdige Übereinstimmung mit ägyptischer Technik. „Und auch dadurch, daß sie alle den Fuß einen Schritt vorsetzen, während das Bein, das zurückgehalten wird, sich mehr lotrecht auf den Boden stützt, werden wir an den alten ägyptischen Fehler erinnert, daß die beiden Beine ungleich lang werden; nur ist der Fehler bei dem griechischen Werke weniger auffallend, da der Schritt kurz und die Ausführung weniger genau ist. . . Wie bei den ägyptischen Statuen sind ferner bei Dermys und Kitylos die Mittelachsen der Beine noch zu sehr als gerade Linien aufgefaßt, die, wenn die Beine nebeneinanderstünden, viel zu parallel wirken würden“ — auch dies noch eine Rücksicht auf architektonische Gleichmäßigkeit! Endlich kann uns auch das lange Haar der Gestalten, das zum Teil vor die Brust gezogen ist und „eine ungewöhnliche und auffallende Ähnlichkeit mit ägyptischen Perücken hat, lehren, daß sich der Künstler aus erster oder zweiter Hand nach ägyptischen Vorbildern gerichtet haben muß“.

Griechische  
Eigenart des  
Typus

Und doch: so unbestreitbar der Zusammenhang des Typus mit ägyptischer Kunst ist und obwohl selbst unter den Griechen sich Autoritäten finden, welche der ägyptischen Herkunft das Wort redeten, so kann man doch dieser Ableitung nur bis zu einem gewissen Grade beipflichten. Vielmehr sehen wir jene alten Meister, kaum daß sie die ersten Anregungen von außen erhalten hatten, kraft einer unvergleichlichen Gesundheit ihrer genialen Schöpferkraft dazu befähigt, in ihrer Entwicklung dem eigenen Wesen ungestört zu folgen. Schon bei jenem primitivsten Monument, dem Grabmal aus Tanagra, finden sich die Umstände, die diese Werke von ägyptischen deutlich unterscheiden. „Nach verschiedenen Richtungen hin trägt es bereits hellenisches Gepräge: die Gestalten sind nach griechischer Weise nackt dargestellt und ebenso ist ihr Körper- und Schädelbau charakteristisch hellenisch.“ Und dieser Gegensatz zwischen der mehr freien Formgebung der hellenischen Kunst und altägyptischem Formenzwang zeigt sich in allen folgenden Denkmälern des Typus, die uns erhalten sind, in noch schärferer Weise, indem man zunächst — „in einer Zeit, da die Griechen den Ägyptern in der Herrschaft über den Stein noch lange nicht gleichkamen“ — bei der Darstellung der menschlichen Figur auf die Anlehnung an einen Hintergrund völlig verzichtete. Noch liegt in der Haltung der Figuren etwas eigenartig Ängstliches und Zaghafte, gleich als ob es ihnen nicht ganz geheuer sei, so losgelöst von aller stützenden Rückwand frei auf eigenen Füßen zu stehen; aber es verrät doch bereits eine stolze Beherrschung des Materials, wenn man bedenkt, daß nicht geringe technische Schwierigkeiten zu überwinden waren, wenn die nackte männliche Gestalt ganz freistehend dargestellt werden sollte. Und das zu einer Zeit, in der man sonst in vielen Dingen so unbehülflich war. Wie mag die erste dieser großen Statuen auf die staunenden Volksgenossen gewirkt haben! Es war die Zeit, wo man zuerst begriff, was das heißt, daß der Geist den Stoff beherrscht und daß der Wille stärker ist als alle tote Masse. Aber nicht nur solche Äußerlichkeiten werden verbessert: auch in der Auffassung der menschlichen Gestalt selber, nach Körperbildung ebenso wie nach Schädelform und Gesichtsausdruck bieten sie etwas anderes, Eigenes. Zwar sind die griechischen Gestalten im ganzen auch leicht gebaut, aber doch weniger lang gestreckt und schlank als man das häufig bei den Ägyptern findet. Und im Vergleich

vor Augen führt: die Figuren sind einfach symmetrisch dicht nebeneinandergestellt, wobei nur einer den Arm von rückwärts an die Schulter des andern legt, während jeweils das innere Bein vorgesetzt ist.

Eine hochinteressante Parallele zu der rohen Formsprache dieser Kunst bietet das „Barbarische Grabrelief“ eines Ehepaares aus Sterzing im Innsbrucker Museum, wo wir das gleiche Bewegungsmotiv und auch sonst eine merkwürdige Ähnlichkeit in der Auffassung und Behandlungsweise wiederfinden.

mit der muskelschwachen Körperbildung bei diesen ist das Kennzeichen der Griechen wiederum der scharfe Gegensatz zwischen den dünnen Gelenken und der mehr schwellenden Stärke der muskulösen Teile; dies bedingt einen stärkeren Ausdruck der Elastizität und der Energie im Auftreten. Dazu kommt der Gegensatz zwischen den breiten Schultern und den schmalen Hüften, der bei den ägyptischen Statuen niemals so stark ist wie bei den griechischen aus dem VI. Jahrhundert. Entwickelten ferner die Griechen auch niemals ihren Blick zu einer so scharfen Auffassung von der Begrenzungsfläche eines Volumens, wie das die Ägypter in einigen ihrer vollendetsten Werke aus den ältesten Dynastien oder der saïtischen Periode an den Tag legen, so hatten sie doch mehr Sinn für das Leben, das in der Form wohnte und ihre Bewegungen bestimmte. Schuf der ägyptische Künstler die Menschengestalt, so hielt er sich ausschließlich an mathematische oder mechanische Proportionen; matt hingestellt, ohne beseelendes Wollen und innere Kraft erscheinen daher seine Figuren. Die griechische Kunst dagegen legt den Hauptwert auf eine wahrheitsgetreue Wiedergabe des lebendigen Organismus, auf jene Freiheit in der Haltung, aus der die unbegrenzten Möglichkeiten in der Bewegung resultieren, mit denen die Phantasie die reiferen Schöpfungen der griechischen Kunst ausstattete. Es war das von vornherein ein geistiges Element, das sie in ihre Gestalten zu legen sucht, gleichsam eine Verheißung, sie ganz durchzuarbeiten, den eckigen Pfeiler in eine bewegliche organisierte Figur umzuwandeln. Und aus dem Gesichte leuchtet im Gegensatz zu dem stumpfen Ausdruck der ägyptischen Statuen ein freies, fast strahlendes Lächeln! Daß aber vor allem schon diese altertümliche, noch von der ägyptischen abhängige Kunst der Griechen sofort von der männlichen Figur jedes hüllende Gewand entfernt und den Körper völlig nackt in seiner ganzen durch Gymnastik gestählten Energie und Straffheit zeigt, das bezeichnet vollends einen gänzlich neuen Gesichtspunkt, ein neues Prinzip. Es liegt hierin ein Interesse für die menschliche Gestalt, so wie sie ist, das wir bei den altägyptischen Figuren niemals finden und das die Griechen unter allen Kulturvölkern des Altertums allein bewiesen.

Wir sind ja so gewöhnt, die Nacktheit der griechischen Kunst zu bewundern, daß uns nichts Auffälliges darin erscheint. Und doch müssen wir uns klar machen, daß wir in der älteren griechischen Kunst auch bei der männlichen Figur dieser Nacktheit nicht durchweg und nicht so häufig begegnen, wie wir sie später als Regel finden und auch für diese ältere Zeit erwarten würden.

Die Nacktheit  
in der älteren  
griechischen  
Kunst

Die mykenischen Jünglingsgestalten pflegen nackt zu sein bis auf das Hüfttuch der Mykenäer, das von den Griechen der historischen Zeit mit Ausnahme der frühesten Epoche der olympischen Spiele (in den Metopenplatten des Tempels C von Selinus erblicken wir noch diesen Lendenschurz) kaum mehr getragen wurde, und bis auf die hohen Stiefel der gleichen Art, wie sie noch heute auf Kreta im Gebrauche sind: man vergleiche z. B. die Vase aus Speckstein aus Hagia Triada mit zwei Jünglingen, von denen sich der eine auf einen Speer oder Stab stützt, der andere eine Art Stab oder Besen auf seinen Schultern trägt. Auch auf den altgriechischen Vasenbildern, die sich mit menschlichen Darstellungen beschäftigen, ist die völlige Nacktheit zunächst ganz selten und tritt uns hier vornehmlich bei Darstellung von halb menschlichen Bildungen, wie Kentauren, Silenen etc., entgegen. Und bei den etwa gleichzeitigen Arbeiten aus Porosstein von der athenischen Akropolis begegnet uns außer der Figur des halbtierischen sogenannten Typhon nur die nackte Gestalt des Herakles, der aber hier in seiner Eigenschaft als Ringkämpfer dargestellt ist und gewiß nach der Gewohnheit eines solchen sein Gewand und seine Waffen für die Dauer des Ringkampfes neben sich aufgehängt hatte.

In auffallendem Gegensatz dazu finden wir die Nacktheit von altersher durchgeführt und gewissermaßen zum Prinzip erhoben bei dem rundplastischen Typus der ruhigstehenden marmornen Jünglingsfigur. Und wenn wir sie in der Folge in der Darstellung männlicher Gestalten stereotyp werden sehen, so verdankt sie diese Ausdehnung vorzüglich der Verbreitung jenes Typus, von dem die ganze spätere Bildung der ruhigstehenden männlichen Figur abhängig ist. Noch an der berühmten Fries-

darstellung des Knidierschatzhauses in Delphi z. B. sind außer dem Gefallenen in der Zweikampfszene der Westseite, der wohl seiner Rüstung beraubt zu denken ist, von 21 Giganten nur 11 nackt, darunter 3 Gefallene und 8 Kämpfer (einer davon trägt den Helm; er wird eben von den Löwen des Dionysosgespanns angefallen und zweifellos ist er nackt dargestellt, weil es dem Künstler eben wirkungsvoller erschien, wenn das Tier in das nackte Fleisch beißt); 10 tragen Panzer und Leibrock und sind also in ihrer Bekleidung als Krieger aufgefaßt,<sup>1)</sup> genau so wie an dem wenig jüngeren Giebelrelief vom Megarerschatzhaus zu Olympia. Dagegen erscheinen die Giganten in der Gigantenschlachtszene des Marmorgiebels der athenischen Akropolis (sowie des Porosgiebels des alten delphischen Tempels) bereits gänzlich nackt. Und an den Metopenplatten des Athenerschatzhauses in Delphi zeigt sich die zunehmende Vorliebe für die nackte Darstellung der männlichen Gestalt an den Figuren des Herakles und Theseus (auch hier wird Herakles gerne als Ringer in gymnastischer Nacktheit mit daneben aufgehängtem Gewande gedacht) ebenso wie an den Kriegerstatuen der äginetischen Giebelgruppen, wo dem Anscheine nach nur die Bogenschützen in realistischer Weise mit einer der Wirklichkeit genau entsprechenden Gewandung dargestellt waren.

Die Darstellung des Nackten ist also allem Anscheine nach nicht in der achäischen Kunst der vordorischen Zeit aufgekommen und auch sicherlich nicht mit anderen Einflüssen von Osten oder vom Nile her, wo die Nacktheit als anstößig galt, in die griechische Kunst eingedrungen. Die Nacktheit ist aber auch nichts Ererbtes bei den Griechen, sondern etwas, „was sie in der historischen Zeit erst eingeführt haben — trotz alter Sitten und Vorurteile“. Denn auch sie hatten gleich den alten orientalischen Völkern in ältester Zeit im würdigen sozialen Leben keine vollkommene Nacktheit geduldet, wie die Monumente beweisen. Dieselbe scheint vielmehr in dem dorischen Griechenland aus der Praxis entstanden und auf den dorischen Inseln des Mutterlandes und auf Kreta zuerst dargestellt worden zu sein. Dahin weisen uns die Fundorte der ältesten der „Apollonfiguren“. Von der Einführung der Nacktheit aber in das Leben der Wirklichkeit wird das Aufkommen unseres Typus nicht weit abliegen. Kein Volk schafft jemals die Kunst, jede Art Volk reizt die Künstler zum Schaffen. So haben auch nicht die griechischen Künstler den Menschen nackt ausgezogen, sondern der nackte Mensch der griechischen Arena hat sie zur Darstellung gereizt. Jedenfalls wird es erst von der Zeit an, da die hier aufgestellte Reihenfolge männlicher Statuen ihren Anfang nimmt, allgemeine Sitte in Skulptur und Malerei, „den jugendlichen Mann ohne Bedeckung über Unterleib, Geschlechtsteilen und Oberschenkel darzustellen, während nackte Oberkörper, Arme und Beine nie Anstoß erregt hatten. Alles, was nicht zur menschlichen Gestalt gehört, wird jetzt entfernt.“ . . . „Das Leben war hier der Kunst vorangegangen. Nach der Legende hatte schon in der 15. Olympiade (um 720 v. Chr.) Orsippos aus der dorischen Stadt Megara bei den olympischen Spielen ganz nackt am Wettlaufe teilgenommen und gesiegt, während vorher alle Athleten, die dort auftraten, verhüllte Lenden hatten (Paus. I 44, 1). Sein Beispiel fand offenbar bald Nachahmung bei anderen dorischen Läufern und wurde auch unter den übrigen griechischen Stämmen als feste Sitte eingeführt. Aber noch Ende des V. Jahrhunderts konnte sich Thukydides (I, 6) des Ausdrucks bedienen, daß noch nicht viele Jahre verflossen seien, seit die Sitte aufgehört habe, daß die Athleten in Olympia mit verhüllten Lenden kämpften“. Und ein anderes starkes Zeugnis für das verhältnismäßig späte Auftreten der Sitte, sich öffentlich auf dem Ringplatz nackt zu zeigen, ist uns erhalten bei Platon, der in seinem Idealstaat, de rep. V, 452 C daran erinnert, „daß es noch gar nicht lange her sei, wo es den Hellenen — wie jetzt noch *τοῖς πολλοῖς τῶν βασιλέων* — anstößig und lächerlich erschien, die Männer entblößt die gymnastischen Übungen machen zu sehen“. Wenn dann

<sup>1)</sup> Für die Darstellung der Götterfiguren ist der Umstand interessant, daß hier Apollo das Himation lediglich über die linke Schulter geschlagen zeigt, während die rechte schon nackt gehalten ist; alle anderen Götterfiguren sind noch völlig bekleidet und Ares erscheint wie ein Krieger gerüstet.



die Kunst die Nacktheit übernimmt und beibehält und in viel größerem Umfange verwendet als das Leben selbst, so liegt eine bewußte Idealisierung darin, die die Poroskunst nicht kannte: wie der deutsche Soldat recht eigentlich nur gedacht werden kann im blauen Waffenrock und der Pickelhaube, so wird der griechische Jüngling gleichsam auf eine höhere Stufe des Menschentums gehoben, wenn er sich als Gymnasiast in athletischer Nacktheit dargestellt sieht; es ist auch eine Art militärisch disziplinierten Geistes, die aus dieser Nacktheit spricht.

„Daß die Kunst mit aller Macht ihre Augen zum Studium der Wirklichkeit benützt hat, unterliegt keinem Zweifel: das allein förderte sie und hatte ihre Entwicklung zur Folge.“ Betreffs der Körperbildung aber stellen diese Statuen den ganzen Mann vermutlich so dar, wie ihn jene alte Zeit als Ideal betrachtete. Freilich ist trotz aller scheinbaren Gleichförmigkeit, die durch das stets sich wiederholende Einerlei des Schemas bedingt wird, keine Figur der andern völlig gleich, vielmehr läßt sich innerhalb der Grenzen des Typus manch individueller Zug und vor allem deutlich eine allmähliche Entwicklung wahrnehmen, die sich, je schwerer das Material zu bearbeiten war, desto langsamer vollzieht. Im allgemeinen aber ist das einheitlich gleichmäßige Streben nach der vollkommensten und schönsten Körperform bei dieser Kunstrichtung unschwer zu erkennen.

Die große Masse jener archaischen Jünglingsfiguren zeichnet sich durch ihre schlanken Körperverhältnisse aus. Es sind jugendfrische, muskulöse Gestalten mit angespannten Gliedern und einem konventionellen Lächeln um den Mund; das Haar, das gewissermaßen die architektonische Bekrönung der ganzen Figur bildet und das rings um den Kopf von einem Bande zusammengefaßt ist, tragen sie stets langgewachsen und wohlgeordnet. Der Kopf nimmt bei einigen Figuren nicht an der steil aufgerichteten geraden Haltung des Körpers teil, sondern erscheint bereits leicht vorwärts geneigt. Er ist klein und wird meist von einem kurzen, umfangreichen Halse getragen, so daß die Breite der Schläfen und der Kiefer oft die des letzteren nicht übertrifft; doch ist bei einzelnen Figuren, wie Nr. 8 des athenischen Nationalmuseums (abgeb. bei J. LANGE Fig. 16 S. 54) oder der Figur aus Melos Nr. 1558 des athenischen Nationalmuseums, gerade der Hals auffallend langgestreckt. Das Gesicht ist ziemlich kurz und breit, das Kinn und besonders die Nase spitz und stark hervortretend, die Stirne hoch — was an Figuren, wo der Haarrand nach aufwärts zurückgekämmt ist und Auge und Mund einen geringen Abstand haben, z. B. bei Nr. 1904 oder 1906 des athenischen Nationalmuseums, besonders auffällt. Die Profillinie läuft schräg von der Nasenspitze nach dem Scheitel zu aufsteigend. Auf diese Weise gestaltet sich das Schädeldach ziemlich klein mit einem abgerundeten Profil des Scheitels. Der Hinterkopf ist bei den Werken dieser archaischen Zeit ausnahmslos überaus klein und steil abfallend. Im Querschnitt dürfte die Form des Kopfes hinsichtlich der Begrenzungsfläche viel zu wenig rund und zu sehr viereckig erscheinen (vgl. Kapitel IV). In Übereinstimmung damit ist das Ohr gewöhnlich dicht und flach und wie festgeklebt an die Seite des Kopfes gedrückt mit einem sehr langen Läppchen nach unten zu und erhält erst gegen Ende der Periode eine „schöne, feste und zierliche Form mit abgerundeten Linien“. Dazu besteht wie in Ägypten in der älteren griechischen Kunst eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf die Stellung des Ohres: es sitzt gewöhnlich zu hoch und Ausnahmen in dieser Beziehung, wie z. B. der Kalbträger mit seiner auffallend tief sitzenden Ohrmuschel, sind in der ganzen archaischen Kunst selten. „Der Mund ist klein, die Lippen in der Regel schmaler als bei den ägyptischen Köpfen“, an sehr alten Exemplaren, wie z. B. dem Kopf Nr. 15 des athenischen Nationalmuseums, sogar außerordentlich schmal. „Die Mundwinkel sind gleichwie in der asiatischen und ägyptischen Kunst zu einem harten konventionellen Lächeln in die Höhe gezogen.“ In gleicher Weise verlaufen auch die Linien des Auges meist seitlich an den Schläfen etwas schräg nach aufwärts. „Das Auge ist in der Regel weit geöffnet, der Blick hervorquellend glotzend; dieser Ausdruck wird dadurch verstärkt, daß das Auge in der totalen Oberfläche des Kopfes liegt, so daß kein kräftiger Schatten unter das Stirnbein

Die Körper-  
bildung

Der Kopf

fällt, indem sich die Brauen nur als schwach vorstrebender, geschweifeter Rand abheben. Bei den ältesten Köpfen wird der Rand des Stirnbeins über dem Auge, unter dem sich das Lid beim Öffnen des Auges zurückzieht, überhaupt nicht wiedergegeben. Die Fläche zwischen der Linie der Brauen nach oben und der Wimpern nach unten zu ist nur schwach und matt nach innen gewölbt (vgl. den Kopf aus Sammlung Sabouloff); es ist dies ein konventioneller Zug, zu dem man auch in Ägypten und in der primitiven Kunst anderer Völker, z. B. in Indien, Gegenstücke findet.“ Bei andern wieder ist das Auge nur von einem flachen und schmalen Wulst, der offenbar die Lider darstellen soll, umgeben und die Einsenkung wie die natürliche Entfernung zwischen Wimpern und Stirnbein ist in dieser Vorstellungsweise noch weniger berücksichtigt, d. h. die senkrechte Entfernung zwischen Lid und Brauenbogen ist dann in der Regel zu groß (Beispiel: Kopf Nr. 15 des athenischen Nationalmuseums). Oder es sind wie bei dem Kopf Nr. 63 des athenischen Nationalmuseums die vom Brauenbogen nach abwärts und die vom Oberlid nach aufwärts ziehenden Flächen zwar nur wenig abgeschrägt, stoßen aber doch in einem bestimmten Winkel, dessen Scheitel durch eine scharfe Linie angegeben ist, zusammen. Zu dem Gesichtsausdruck und der Haarbehandlung dieser Figuren vergleiche Kapitel IV und V.

Brust und  
Unterleib

Die Behandlung des Körpers ist um so interessanter und ward für die Griechen ein um so schwierigeres Problem, „als sie in Bezug auf die Wiedergabe des Unterleibs keinerlei Vorbilder von andern Völkern besaßen, nach denen sie sich richten konnten, sondern sich allein weitertasten mußten, nachdem sie selbst erst die Nacktheit eingeführt hatten“. Der Stil der Skulpturen stimmt mit demjenigen der gleichzeitigen Architektur insofern überein, als sie beide in hohem Maße die Einzelheiten dem Ganzen unterordnen. „Man ahnt wohl die Bedeutung der Muskulatur für die Entladung der Kraft und gewinnt allmählich mehr Verständnis dafür; vorläufig aber interessiert man sich mehr für ein günstiges und zweckmäßiges Verhältnis der Hauptteile des Körpers untereinander als für ein mächtiges Spiel der inneren Organe. Überall wo die innere Struktur des Körpers deutlich auf der Oberfläche hervortritt, wird sie stets nur mit strenger Mäßigung wiedergegeben — im Verhältnis zum Formkern, der sie trägt, in ganz niedrigem oder flachem Relief. Gleichzeitig ist die Aufmerksamkeit offenbar stark auf die Proportionen des Körpers gerichtet, selbstverständlich, da der Körper als ein Bauwerk betrachtet wird. Erst allmählich kommt mehr Plastik in die Behandlung der einzelnen Muskelpartien. Im Anfang freilich ist es ein unsicheres Tasten; bei dem größeren Teil unserer Statuen aber gewinnt man schon ein klares Bewußtsein dessen, wie die Verhältnisse beim athletischen Ideal sein sollen.“

Zuerst ward Brustpartie und Unterleib allzusehr als ein Ganzes betrachtet und zwar wirkt hier die Körperbildung fast wie eine stumpfe umgekehrte Pyramide, die mit dem spitzen Ende zwischen die breiten Oberschenkel eingesenkt ist. Auf diese Weise wird auch der Unterleib (die Taille) sehr dünn und die Form deutet klar auf das spätere Ideal, auf die Vorliebe für den schmalen Unterleib hin. Es ist die Form, die uns bei dem altertümlichen Grabdenkmal des Dermys und Kitylos von Tanagra entgegentritt. Fast glauben wir einen Nachklang des primitiven Silhouettenstils aus den Vasenbildern der geometrischen Zeit zu verspüren. Ein schmaler Unterleib im Gegensatz zu den breiten Schultern erscheint ja bereits dort als ein Hauptzug der griechischen Körperbildung, der gerade auf den ganz naiven Vasenbildern aus der unzurechnungsfähigen Kindheit der griechischen Kunst schon bis zur Übertreibung hervorgehoben ist. Erst allmählich tritt eine Trennung in der Behandlung von Brustpartie und Unterleib ein. In entwickelteren Exemplaren wird der Gegensatz zwischen der breiten, umfangreichen Brustpartie und dem schmalen Unterleib stark hervorgehoben (s. z. B. die Figur aus Tenea und den sogenannten Strangfordschen Apollon).

Die Schultern

Die Schultern, die zuweilen, wie z. B. bei der Figur von Thera und der von Tenea, sehr schräg abfallen, stehen im allgemeinen stark und ziemlich wagrecht nach den Seiten vor. Bei der Form des Körpers beginnen die Griechen mit demselben Fehler wie die Ägypter und Asiaten, insoferne die Seiten des

Brustkorbes nach innen gehöhlt sind. Zugleich finden sich aber noch andere Fehler, von denen die Völker mit einer festen Tradition sich frei halten: so ist bei der Statue von Orchomenos (Nr. 6 bei J. LANGE) „der unterste Brustkorbrand so hoch in die Höhe gezogen, daß die Herzgrube fast zwischen den Schultern sitzt; auch der Rücken ist zu flach und die Schulterblätter stehen zu wenig vor; die Figur ist überhaupt eine sehr unvollkommene Arbeit, die in vielen Partien den Eindruck macht, als sei sie mit der Axt aus einem Holzblock gehauen“. Mehrere Statuen von einer sichtlich höheren Entwicklungsstufe, wie die aus Böotien im athenischen Nationalmuseum (Fig. 8, S. 36 bei J. LANGE) oder die Jünglingsfigur im britischen Museum, die gleichfalls aus Böotien stammt (Fig. 15, S. 53 bei J. LANGE), liefern noch deutliche Beispiele für den eingezogenen Brustkorb; doch scheint auch dieser schon frühzeitig richtiger aufgefaßt als im ägyptischen Schema. Hingegen ist die Statue aus Thera (Nr. 8 des athenischen Nationalmuseums; abgeb. Fig. 16, S. 54 bei J. LANGE) vielleicht die älteste uns erhaltene griechische Statue, bei der richtig beobachtet ist, daß die Brustpartie sich konvex nach den Seiten wölben muß: „diese kann doch endlich atmen“. Allmählich tritt dann allgemein die Tendenz hervor, die Brust kräftig vorzuschieben und gleichzeitig zu verbreitern sowie die Ränder der Brustmuskeln scharf zu betonen. Bei Figuren wie der Strangfordschen, die am Ende der Reihe stehen, ist endlich der Sägemuskel richtig aufgefaßt, der an den früheren kaum beachtet war. „Aus dieser neuen Bildung des Brustkorbes folgt auch, sowohl für die Figur aus Thera wie auch für die nachfolgenden, z. B. die aus Tenea und die Strangfordsche, eine neue und wahrere Form des Körpers als Ganzes, indem der Gegensatz zu der breiten umfangreichen Brust und der schmalen Taille stark hervorgehoben ist, während früher Brust und Unterleib zu sehr ineinander übergingen.“ In der Strangfordschen Figur hat der Oberkörper jetzt „die Gestalt gewonnen, die mit dem athletischen Ideal am meisten übereinzustimmen scheint, wenn auch noch nicht alles in Ordnung gekommen ist, indem die Rippenpartie zu weit nach beiden Seiten hinabgezogen ist“.

Die Entwicklung des Rückens bleibt mit am längsten zurück und zwar deshalb, weil eben Der Rücken die Figuren hauptsächlich für die Vorderansicht berechnet waren: „Noch bei der Figur aus Tenea ist der Rücken zu flach und matt; aber auch hierin ist der Fortschritt der Strangfordschen Figur bewundernswürdig: hier sind die Flächen des Rückens in die rechte Lage gekommen, und es ist das ganze Volumen des Körpers, sein Schnitt nach allen Richtungen richtig bestimmt.“ Das Hinterteil ist nicht breit, aber stark hervortretend und festgeformt.

Am wenigsten gelang bis zum Schluß der Epoche die Modellierung der weichen Bauchpartie. Der Bauch Sie braucht am längsten in der Entwicklung, weil sie so wenig greifbar ist. Je fester gefügt und kompakter die Formmasse, desto leichter vermögen diese alten Künstler ihrem Modell zu folgen. Hier also findet diese Kunst ihre Hauptschwierigkeit und zugleich das Hauptfeld ihrer Entwicklung. Freilich, so unfähig der griechische Künstler anfangs sich auch erweist, die Muskulatur auch nur annähernd richtig wiederzugeben, es ist im Unterschied zur ägyptischen Darstellungsweise, die den Nabel stets in eine weiche fettige Umgebung einsenkt und ohne jegliche Hervorhebung der Bauch- und Brustmuskeln nur eine rundlich vertiefte Mittellinie bis zu diesem führt, von vornherein sein Streben nach einer straff gespannten Bildung des Leibes in der Umgebung des Nabels unverkennbar. Wie ängstlich aber die Bildhauer bei der neuen Aufgabe die weichen Formen des Unterleibs wiederzugeben waren, ersieht man an der Zaghaftheit und Trockenheit, mit der diese Formen an den Statuen eingemeißelt sind — sie sind oft nur geradezu in die Oberfläche des Marmors eingeritzt statt wirklich plastisch ausgeführt. Statt rundgewölbter Formen erscheinen dazu überall mehr Flächen und die Übergänge von einer Hauptansicht zur andern sind erst wenig ausgeglichen. Die Bauchmuskulatur ist z. B. bei der Figur aus Thera Nr. 8 des athenischen Nationalmuseums noch äußerst dürrig; außer dem Brustkorbrand ist nur der Nabel angegeben, dazu die Mittellinie. Bei der plumpen Figur aus Orchomenos (Nr. 9 des athenischen Nationalmuseums) ist der Bauch bereits mehr gewölbt, die Schulter ziemlich gerade gezogen; auch ist versucht, der Oberfläche des Bauches durch einige vorstehende Querpartien einen muskulösen

Charakter zu verleihen — ähnlich wie bei Vasenbildern —, wenn auch noch nichts für ein wirkliches Verständnis der Form zeugt. Auch bei der Formung des Unterleibs erkennt man in der Folge ein allmähliches Streben nach einer Verbreiterung der unteren Partie und nach einer weicheren, rundlicheren Herausmodellierung der einzelnen Muskelpartien. Aber selbst bei vorgeschritteneren Figuren ist der Unterleib noch sehr schmal, in den Seiten eingezogen und zwischen der Rücken- und Vorderseite dünn. Und bei den meisten andern ist der Magen so flach und die Hüften so knapp, als sei die ganze Figur geschnürt; vergleiche die Figur aus Melos Nr. 1558 des athenischen Nationalmuseums, eine der wenigen vollständig erhaltenen Figuren, mit den außerordentlich schmalen Hüften und Unterleib. „Noch bei der Strangfordschen ist von allen Partien der Unterleib diejenige, die in der Entwicklung am meisten zurück ist; er ist noch sehr ängstlich behandelt. Doch ist auch dies schon besser als bei den übrigen Statuen; hier ist die regelmäßige Einteilung der Formen auf der Bauchfläche mit großer Klarheit so angedeutet, wie die spätere griechische Kunst sie beständig beibehalten hat. Ebenso ist der Rand der großen Schrägmuskel über der Hüfte, die bei der Figur von Tenea noch gar nicht beachtet ist, als feine, schmale, nach innen gebogene Fläche bestimmt angegeben. Auch diesen Zug behielt die spätere Plastik bei.“ Ein besonderes Kennzeichen für die ältere Zeit — so noch bei der Strangfordschen Figur — bildet endlich die stark nach beiden Seiten des flachen Unterleibs vorgeschobene äußere Kante des Hüftbeckens (*spina ilei anterior et superior*): diese verleiht dem Unterleib bestimmte kantige Ecken.

Bart- und  
Schamhaare

Wie die Gestalten keinen Bart zeigen, so ist es ein weiteres Zeichen ihrer Jugendlichkeit, daß jegliche Angabe der Schamhaare auf diesen Statuen fehlt. Es ist dies gewiß nicht ohne Bedeutung und ohne Absicht bei einer Körperpartie, bei deren Bildung die Griechen von vornherein auf die eigenen Beobachtungen angewiesen waren. Bis ans Ende der archaischen Zeit, bis zu Figuren wie dem Jüngling aus dem Ptoon Nr. 20 des athenischen Nationalmuseums (s. Bild 10) oder der Strangfordschen Figur, fehlt die Angabe der Schamhaare.

Arme und  
Beine

Relativ vollkommener als Brust und Bauch erscheinen frühe die Extremitäten der Figuren. Das, was man stündlich vor Augen sah, gelang den Künstlern am frühesten und besten. Besonders bei den jüngeren Exemplaren erscheinen Arme und Füße prächtig herausmodelliert. Die altertümliche Figur aus Thera Nr. 8 des athenischen Nationalmuseums zeigt in der Anordnung der Arme noch die alte Ängstlichkeit; die Ellbogen sind noch steif gehalten und noch völlig mit der Masse des übrigen Körpers verbunden; nur ist etwa in der Mitte des Arms der Stein um ein kleines Stückchen durchbrochen. Ein schüchterner Anfang zum Freiwerden der Arme ist in dieser Beziehung Nr. 1906 des athenischen Nationalmuseums. Auch dieser Künstler hat es aber nicht gewagt, die Verbindung der Arme mit der Masse des übrigen Körpers ganz zu lösen; um den stofflichen Zusammenhang zu wahren, hat er sogar die Unterarme zu breit angelegt. Nur ist die Marmorwand an der Innenseite des Armes zu so dünn geworden, daß sie an manchen Stellen durchgebrochen ist. Wie mag der Künstler bestürzt gewesen sein, als er sah, daß sein Meißel die Verbindungswand fast völlig durchschlagen hatte! Bei der Figur Nr. 1904 des athenischen Nationalmuseums sind die Arme dann völlig vom Körper gelöst, wenn auch noch nicht so leicht und natürlich gehalten wie beim Tenea oder der Figur aus dem Ptoon Nr. 12 des Museums (s. Bild 9); doch bleiben die Hände auf dieser Entwicklungsstufe noch mit der Masse des Körpers verbunden. Bei der plumpen Figur Nr. 9 des athenischen Nationalmuseums sind die Arme bis zu den Unterarmen vom Körper gelöst, doch sind die Ellbogen noch steif gehalten. Bei der Figur aus dem Ptoon Nr. 10 des athenischen Nationalmuseums sind bereits auch die Hände gleich den Armen frei gearbeitet d. h. die geballte Faust berührt nicht mehr die Hüften (es ist die Figur, die in mancher Beziehung mit den Frauenfiguren Nr. 619 und 677 des Akropolismuseums verglichen werden kann). Bei der Figur von Melos Nr. 1558 des athenischen Nationalmuseums sind die Arme frei gearbeitet bis auf die Hände. In Bezug auf ihren Bau sind die Arme im allgemeinen kräftig und ziemlich muskulös und

ihre Form ist richtig aufgefaßt; eigentümlich aber ist, daß die Griechen, obwohl sie die Form der ganzen Gestalt einer neuen Beobachtung und selbständigen Behandlung unterwarfen, in der verhältnismäßig schwachen Behandlung der Hände und des Handgelenkes doch mit der ganzen vorhergehenden Kunst übereinstimmen. „In Bezug auf diese Partien ist man im VI. Jahrhundert noch weit hinter einer getreuen Wiedergabe der Natur zurück und begnügt sich häufig mit ganz konventionellen Formen. Noch bei den äginetischen Statuen, wo die Kunst doch wohl Sicherheit in der plastischen Auffassung der Hand erlangt hat, ist sie weniger interessant und mit weniger Feinheit und Leben behandelt als der Fuß.“

Nur wenige der auf uns gekommenen Jünglingsfiguren sind mitsamt den Beinen erhalten; dieselben zeigen aber, daß bei diesen Statuen neben der Armmuskulatur die der Beine am genauesten beobachtet und herausmodelliert ist. Es sind vor allem zierliche Füße mit feinen Gelenken; fast sind die Beine zu schwach, die Gelenke zu zart, um die Last des Körpers und der schweren Oberschenkel zu tragen. Insbesondere die letzteren erscheinen von Anfang an im Verhältnis überaus stark und muskulös und zeigen sich besonders von der Seite mächtig breit und mit kräftig gekrümmten Schwingungen der hintersten Umrißlinie. „Namentlich bei einer Figur wie der aus Tenea, die doch als Ganzes unbedingt leicht und fein gebaut genannt werden muß, sind diese gewaltigen Schenkel auffallend als einziger Zug der Übertreibung in Hinsicht auf die Muskelkraft. Bei der Strangfordschen Figur ist dieses Übermaß schon gemildert; deswegen sind die Schenkel aber nicht weniger kräftig, sie geben im Gegenteil ein ganz unübertreffliches Bild von der gesunden strammsten Elastizität, der energischen Springkraft in den Muskeln.“ Abwärts spitzen sich die Schenkel nach dem feinen Knie zu ab; überhaupt „spitzt sich das Bein als Ganzes nach unten zu, da die Muskeln der Wade, wenn sie auch rund und schön entwickelt sind, doch lange nicht so übertrieben erscheinen wie die des Schenkels, während der Knöchel ganz dünn und der Fuß schmal ist“. Während aber bei dem Monument des Dermys und Kitylos die Mittelachsen der Beine noch zu sehr als gerade Linien aufgefaßt sind, die, wenn die Beine nebeneinander gestellt wären, ihre ganze Länge hindurch fast parallele Linien ergeben würden, ist bei Figuren wie der aus Tenea oder Nr. 1906 die Entwicklung soweit vorgeschritten und hat sich die Beobachtungsgabe der Künstler soweit geschärft, daß das Schienbein sich nach außen krümmt und die Achsen der Beine unten merklich zusammenlaufen. Die Rücksicht auf architektonische Regelmäßigkeit ist hier völlig der natürlichen Beobachtung der Form gewichen. Bei der Figur aus Melos Nr. 1558 des athenischen Nationalmuseums sind die Beine zwar noch entschieden plumper als bei der Figur aus Tenea und Nr. 1906, aber doch schon gut durchmodelliert; die Arme sind bereits freier gearbeitet bis auf die Hände. „Der Fuß des archaischen Stiles hat auf den älteren Exemplaren noch denselben regelmäßigen, aber nicht naturgetreuen Zuschnitt wie in der ägyptischen und asiatischen Kunst: den geraden Abschnitt der Sohle und der ganzen Zehenreihe, den flachen Anschluß der ganzen Sohle an die Grundfläche. Allmählich entwickelt sich eine Auffassung des Fußes, die weit besser der Natur und der Wirklichkeit entspricht, trotzdem aber ausschließlich dem älteren griechischen Stil eigentümlich und überall leicht erkennbar ist“ (auffallenderweise zeigt das Monument des Dermys und Kitylos bereits nicht die älteste Fußform, sondern diese jüngere aus selbständiger Beobachtung hervorgegangene, freilich in einer rohen summarischen Wiedergabe, bei der die Zehen nicht einmal einzeln ausgearbeitet, aber doch charakteristisch und deutlich sind). „Die ungleiche Länge der Zehen wird dabei richtig beobachtet, ebenso auch die Einwölbung der Sohle und deren unregelmäßig gekrümmter Umriß, wenn dieser auch ganz stramm gezogen wird.“ Dagegen erscheinen die Zehen selbst in ihrer Stellung zueinander noch allzu parallel. Dieselben sind lang und kräftig, auf Vasenbildern sogar übertrieben. Die Knochen des Mittelfußes sind auf der oberen Fläche des Fußes mehr oder weniger scharf angegeben. „Das Eigentümlichste an diesem Fuß ist jedoch, daß er eine leichte elastische Haltung des ganzen Körpers ausdrückt: er ist ganz und gar nicht ausgetreten. Dies zeigt sich

namentlich an der Ferse, deren nach hinten zu am stärksten hervortretender Punkt höher oben als in der Natur sitzt, und von diesem Punkt fällt dann die Profillinie der Ferse nach der Sohle zu ab. Während sonst — in der Natur sowohl wie in den Darstellungen der Kunst — der weichere Teil der Ferse wie ein ausgetretener Schuh wirkt, der allmählich erst durch das schwere Gewicht des Körpers seine Form erhalten hat, ist hier der Fuß gebildet, als sei er eben frisch aus der Werkstatt der Natur hervorgegangen.“ —

Polychromie

Nach allem aber, was uns über die Bemalung der Porosskulpturen bekannt geworden ist, kann es nicht befremden, daß auch die freistehende Marmorstatue der Griechen neben der plastischen Formgebung des Farbenschmucks nicht ganz entbehrte.<sup>1)</sup> Daß das Haar einst mit einer in der Regel braunroten Deckfarbe bemalt war, ist nach mehrfach erhaltenen Spuren zweifellos, ebenso wie die entsprechende Bemalung der Augen und des Mundes; und auch das schmückende Band, das den Kopf umgibt, war ursprünglich sicher farbig. Die wichtigste, früher viel umstrittene Frage jedoch ist für unsere Statuen die Färbung des Fleisches. Bekanntlich zeichneten sich die athletischen Gestalten bei den Griechen durch ihre tief braunrote Hautfarbe aus. Die verschiedensten Schriftstellerzeugnisse heben dies rühmend hervor, zahlreiche Gemälde bestätigen es uns. Indessen ist es auch unmöglich zu denken, daß das ausgesprochene Weiß des frisch bearbeiteten Marmors neben — auch noch so zart abgetöntem — Zutaten, dem Braunrot der Haare, dem Rot des Mundes, der frischen Farbe der Augen und der Brauen, günstig hätte wirken können. Daß im Gegensatz zu alledem jene altertümlichen Jünglingsstatuen sich uns heute fast ausnahmslos in der blendenden weißen Farbe des Marmors darstellen, muß auffallen. Nur ein Paar befindet sich unter den alten sog. Apollonbildern, die beiden Figuren aus Aktion im Louvre, deren Oberfläche noch die Reste einer ursprünglich braunroten Färbung bewahrt hat. Daß aber auch die übrigen Statuen in Bezug auf farbige Behandlung ihrer Oberfläche nicht allzu weit hinter jenen zurückstanden, darf als ausgemacht gelten. Zum Glück lehren uns mehrere Beispiele durch den Augenschein, wie von den Alten an Marmorwerken das Karnat gewöhnlich behandelt ward; es sei erinnert an die bekannte Aristionstele im athenischen Nationalmuseum (s. S. 20) und ein späteres Denkmal, den sog. Alexandersarkophag aus der Königsgruft von Sidon im Konstantinopeler Museum. Darnach wird es höchst wahrscheinlich, daß die Fleischpartien der Statuen in der Regel nicht durch Auftragen von undurchsichtigen Deckfarben wie bei Gewand und Haar, sondern durch Einreiben mit Wachs (Lasur) herausgehoben waren.<sup>2)</sup> Vitruv bespricht in seiner Architektur (VII 9, 3) die geringe Lichtbeständigkeit des Zinnober und erklärt das Mittel, wodurch man dem Übel abhelfen könne: durch einen Überzug von heißem Öl und Wachs, den man später noch einmal durch davorgehaltene Feuerbecken erwärmte, um das Wachs gleichmäßig zu verteilen und fester mit dem Untergrund zu verbinden; . . . „auf dieselbe Weise behandelte man auch die nackten Marmorstatuen und die Griechen nennen dies Verfahren *Ganosis*“. Und fast genau ebenso drückt sich PLINIUS, Lib. XXXV 122, aus. Offenbar bot das Wachs einen guten Schutz gegen die Atmosphärien und gab zugleich dem Marmor einen warmen fleischähnlichen Ton, ohne daß dadurch die natürliche Transparenz des edlen Materials beeinträchtigt worden wäre. Durch Pigmentzusatz konnten dunklere

<sup>1)</sup> Erst seitdem man bemalte Marmorstatuen wirklich aufgefunden hat, sind wir auch bezüglich der Polychromierung der Freiplastik besser unterrichtet, s. Kapitel III.

<sup>2)</sup> Deckfarben (Metalloxyde) scheinen nur selten zur Wiedergabe der Hautfarbe verwendet worden zu sein. Ein Beispiel dafür aus späterer (römischer) Zeit bietet ein im Britischen Museum befindlicher weiblicher Marmorkopf, dessen Gesicht einst rosarot und dessen Haar blond bemalt war; vgl. *Jahrb. d. arch. Inst.* 1889, IV, Tafel I, S. 18 ff. (G. TREU). Weitere Belege s. bei HAMDI-BEY et REINACH, *Nécropole de Sidon*, S. 252 u. 328f., bes. Anm. 2, und AMELUNG in *Röm. Mitt.* 1905, XX, S. 135 A. 1. Einen neuen wichtigen Beweis dafür, daß bei den antiken Marmorwerken auch die Fleischteile entsprechend bemalt waren, liefert ein weiblicher Kopf aus Glasfluß, der kürzlich im Konservatorenpalast zu Rom gefunden ward (*Röm. Mitt.* 1905, XX, 2, S. 131 ff.); dazu das Oberteil eines ganz gleichartigen Köpfchens aus Glas, veröff. in der Festgabe, vom arch. Inst. zu Straßburg der XLVI. Philologenversammlung dargebracht, S. 12 f.

und hellere Töne erzielt werden. Selbst Kolossalstatuen scheinen dieser Behandlungsweise unterworfen worden zu sein; so trug der 10 m hohe nackte Apollon — er bestand aus einem einzigen Block Marmor —, den die Naxier im VI. Jahrhundert v. Chr. nach Delos weihten, einen ehernen Gurt, und alle Analogien aus späterer Zeit lassen darauf schließen, daß auch die übrigen Teile durch Farbe dazu gestimmt waren.

Einen hervorragenden Platz in der langen Reihe jener altertümlichen, mit dem linken Fuß antretenden Jünglinge nehmen der „ptoische Apollon“ (Nr. 10 des athenischen Nationalmuseums) und die Statue von Thera (Nr. 8 des Museums) ein. Besonders die letztere bedeutet in der Kraft ihrer Erscheinung einen erfreulichen Schritt vorwärts. Nicht nur die Haltung erscheint ungezwungener, indem bei ihr die Schultern stärker abfallen, auch die seitlichen Begrenzungslinien des Brustkorbrandes stellen sich in mehr natürlicher Weise als eine leicht nach außen gebogene Linie dar. Dazu ist die Form der Brust-

Der „ptoische  
Apollon“  
Statue von  
Thera



7. Oberteil einer Jünglingsstatuette (Reiter?) von der Akropolis, Athen.

muskeln bereits bestimmter und auf der etwas voller modellierten Bauchpartie die Abgrenzung der geraden von den schrägen Muskeln, wenn auch nur ganz äußerlich durch eine eingefurchte Linie, angedeutet. Der Leistenwinkel ist noch unnatürlich spitz; doch sind auch hier die Linien schon mehr geschweift und eine Vorstellung von der Bestimmung der Formen dieser Partie durch das Becken ist deutlich vorhanden. Auch die kräftige Angabe der Schlüsselbeine zeigt den Fortschritt. Das frische Gesicht mit den großen hervortretenden Augen, der stark vorspringenden Nase, dem bestimmt geformten, lächelnden Mund zeigt einen lebendigen, echt griechischen Geist. Wohin das Streben dieser archaischen Künstler zielt, tritt uns klar entgegen an einigen jüngeren Gliedern der langen



8. Seitenansicht zu Bild 7.

Reihe. Eine der reifsten und bestgearbeiteten Figuren ist die Statue aus Kalywia bei Laurion (Nr. 1906 des athenischen Nationalmuseums), zugleich eine der wenigen vollständig erhaltenen Stücke des Typus. Die Stirne erscheint auffallend hoch, da das Haar in aufgekämmten, spitz endigenden Lockenbüscheln, die wie ein reichstilisierter Blätterkranz das Haupt bekrönen, daraus zurückgestrichen ist.<sup>1)</sup> Das Haar fällt nicht sehr tief in den Rücken hinab. Die schräge Profillinie mit der spitzen Nase, das große hervorquellende, etwas schräg gestellte Auge und das konventionelle harte Lächeln, zu dem das Untergesicht sich verzieht, erinnern ebenso wie die schlanken Proportionen der Figur durchaus an das Ideal der Inselkunst. Der Brustkorb erscheint stark nach vorne herausgedrückt, der Schwung der seitlichen Konturen in Brust und Hüften ist ganz ähnlich der Figur von Thera. Die Behandlung der Bauchpartie zeigt Fortschritte zu einer rundlicheren, weicheren Modellierung; auch die senkrechten Bauchmuskeln sind nicht mehr nur durch eingeritzte Linien umschrieben, sondern heben sich bereits in sanftem Relief ab. Schlüsselbein und Schulterpartie sind richtig beobachtet und gut herausgearbeitet. Die Arme hängen, fast natürlich locker, an den Seiten herab; nur die Unterarme sind noch stofflich mit der Masse des

Statue aus  
Attika

<sup>1)</sup> Das aus der Stirne gekämmte Vorderhaar zeigt ganz ähnlich der als Fragment erhaltene Kopf einer analogen Figur Nr. 48 des athenischen Nationalmuseums. Stilistisch erscheint die Figur aus Kalywia verwandt mit dem vom Epidaurios stammenden, altertümlichen Kopffragment Nr. 63 des ath. Nationalmus. und der Sphinx Nr. 630 der Akropolis: vgl. bes. die Bildung der hoch geöffneten, schräggestellten Augen. Vielleicht darf auch das Frauenköpfchen aus Ägina, Nr. 1939 des ath. Nationalmus., zu der Gruppe gerechnet werden.

Der „Apollon  
von Tenea“

Körpers verbunden. Kräftig und zugleich fein, ja fast elegant, ist die Muskulatur der Schenkel unter voller Berücksichtigung der natürlichen Schweifung des Schienbeins wiedergegeben. Beinahe wie eine Fortsetzung des in der Statue aus Thera sich aussprechenden Strebens erscheint die etwas kleinere Figur des sog. Apollon von Tenea, die gleich der vorigen einst auf dem Grabe eines heroisierten Toten stand, jetzt ein kostbarer Besitz der Münchener Glyptothek. Die Ausführung der Figur ist vielleicht nicht ganz so trefflich, wie ihr gewöhnlich nachgerühmt wird, und speziell die Figur von Kalywia ist derselben an Feinheit der Arbeit in vielen Stücken überlegen. Aber die vom Künstler gewählte Figurengröße des Tenea ist entschieden als die glücklichere, gefälligere zu bezeichnen und dazu erscheint er in der Knappheit der sehnigen, durch die Übungen der Palästra gestählten Körperformen und in der guten Beobachtung menschlicher Stellung zierlicher und eleganter gegenüber den Werken der Inselkunst mit ihren weichen rundlichen Formen. Wenig fortgeschritten zeigt sich bei ihm die Bildung des Unterleibs, insofern dieser der weicheren, sich vorwölbenden Modellierung noch fast völlig entbehrt. Dagegen ist das Knochengüst und die Abhängigkeit der einzelnen Muskelpartien von diesem gut erkannt. Am besten in ihrer Bildung sind die Extremitäten. Die völlig frei gearbeiteten Arme zeigen, wenn auch die Fäuste noch festgeballt sich dicht an die Hüften legen, schon die natürlich weiche Biegung der Ellenbogen. Die Beine, die Wadenmuskeln und die Füße sind vielleicht ein wenig trocken und nicht so kräftig modelliert wie bei der Figur von Kalywia, aber trotzdem wohl diejenigen Partien der ganzen Gestalt, die einer natürlichen Bildung am nächsten kommen; namentlich die geschweifte Form des Schienbeins ist schon trefflich wiedergegeben. Die Muskulatur des Knies freilich ist noch recht mangelhaft und der Natur wenig entsprechend. Der volle, das Haupt unwallende Haarschmuck, die außerordentlich stark hervorquellenden Augen mit dem großen freien Blick, die spitz zulaufende Nase und das etwas harte, freundliche Lächeln geben dem Gesichte einen besonders individuellen Ausdruck.<sup>1)</sup> Dem Fundort nach dürfen wir die Figur als ein treffliches Beispiel der älterpeloponnesischen Kunsttätigkeit fassen; vielleicht stellt er uns die Kunstrichtung des Dipoinos und Skyllis dar, zweier kretischer Künstler, die nach der Überlieferung in der nordöstlichen Peloponnes sich niederließen (s. S. 39) und dort, besonders in Sikyon, ihre Tätigkeit entfalteten; ihr Material war der parische Marmor. Besser beobachtet und weicher modelliert als beim Tenea erscheint die Bauchmuskulatur bei einer Figur aus Böotien im Britischen Museum (abgeb. bei J. LANGE, Fig. 15 S. 53); doch ist dieselbe in anderer Beziehung unausgeglichen und fehlerhaft in den Proportionen. Vor allem ist der Kopf im Verhältnis zu dem schwächtigen Körper zu groß und die Augen erscheinen in der Profilstellung in allzu geringer Verkürzung. Offenbar interessierte den Künstler der Körper mehr als der Kopf.<sup>2)</sup> Die Figur aus dem Ptoon in Böotien, Nr. 12 des athenischen Nationalmuseums (s. Bild 9), endlich läßt sich mit dem Tenea in mehrfacher Hinsicht in zeitliche Parallele setzen; auch ist die Form des spitzen Kinns an beiden ganz gleichartig. Doch ist die Bildung der (durch drei horizontale Striche über dem Nabel in vier Absätze gegliederten) Bauchmuskulatur hier schon klarer und kräftiger als beim Tenea; hingegen liegt der Nabel etwas zu tief, während er beim Tenea richtig sitzt. Das Haar ist vom Band ab wie gewöhnlich perlschnurartig behandelt, über der Stirn endet es in großen als flachen Spiralen behandelten Locken. Um den Kopf ist es von einem Bande zusammengefaßt, in breiter werdender Masse fällt es über die Schultern. Das Auge ist leicht schräg gestellt und quillt mandelförmig zwischen den Lidern leicht hervor; das Unterlid verläuft ziemlich geradlinig. Oben liegt das Auge weiter nach vorn

Fortge-  
schrittene  
Statuen aus  
Böotien

<sup>1)</sup> In der Stilrichtung des Tenea bewegt sich noch der Künstler einer Jünglingsstatuette der Akropolis, s. Bild 7,8; vgl. die einzelnen Züge des Gesichts und das Haar. Freilich, alle Formen sind hier der vorgeschritteneren Entwicklungsstufe entsprechend zarter und rundlicher, der Mund feiner und lebendiger, die Stirne höher. Und die Arme waren bereits völlig frei vom Körper gelöst, der Kopf leicht nach der rechten Körperseite gedreht und geneigt.

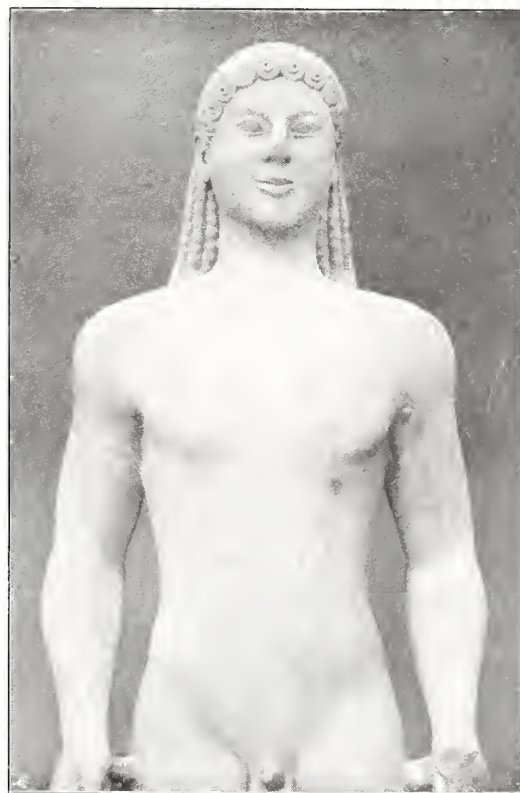
<sup>2)</sup> In Schädelform, Mundbildung und Haar läßt sich der Figur der freilich weit altertümlichere Kopf Nr. 15 des athen. Nationalmuseums (vgl. S. 2) vergleichen. Dem Stil dieses letzteren nähert sich außerdem die bei J. LANGE unter Nr. 8 angeführte böotische Figur.



als unten. Zwischen Brauenbogen und Oberlid sind zwei nach einwärts gehende Flächen deutlich, die in einer scharfen Grenzlinie aufeinanderstoßen, wenn auch der Übergang vom Unterlid zum Jochbein ziemlich flach gehalten ist. Und dazu ist hier bereits durch die Schrittstellung des Beines zugleich die Anlage der linken Seite des Unterleibes mit bestimmt, die entsprechend der Vorwärtsbewegung des Schenkels etwas vorgeschoben erscheint. Ihrer Entwicklungsstufe nach ist die Figur auch weit vorgeschrittener als z. B. die Figur der fliegenden Nike von Delos (s. Bild 17), deren Stil sie vielleicht nicht allzu ferne steht.

Eine gesonderte Stellung in der langen Reihe ältester Jünglingsfiguren nehmen zwei altertümliche Statuen ein, die bei den französischen Ausgrabungen auf dem Boden von Delphi in der jüngsten Vergangenheit zutage gekommen sind (s. Bild 5). Die beiden Werke gehörten bei ihrer völlig gleichen Größe (etwa 2,30 m), bei der Gleichartigkeit des Marmors, in dem sie ausgeführt sind, endlich ihrem gesamten Stilcharakter nach offenbar als ein Paar — eine Gruppe im altarchaischen Sinne — zusammen,<sup>1)</sup> und da zufolge der freilich sehr undeutlichen Sockelinschrift des einen an den argivischen Künstler Polymedes als Meister gedacht werden konnte, so glaubt man in den beiden Gestalten eine Darstellung des edlen Brüderpaares Kleobis und Biton zu erblicken.

Die beiden Figuren sind völlig nackt gleich den übrigen Jünglingsfiguren und auch Einzelheiten der Darstellung, so besonders die Haltung mit dem ein wenig vorgesetzten linken Fuß und den steifgesenkten Armen, lassen sie in den großen Zusammenhang des Typus einreihen; aber mit ihren kurzen gedrungenen Formen erschienen sie viel plumper und schwerälliger<sup>2)</sup> als die übrigen Apollonbilder mit ihren fast überschulanken Proportionen und ihrem gleichsam eingeschnürten Körperbau. Das Körpergewicht ist bei ihnen sehr stark zurückgelegt auf das rechte Standbein, so daß das vorgesetzte linke nicht unbedeutend entlastet erscheint. Und auch die Bildung der einzelnen Körperformen, Schädelform, Haartracht, Bildung des Auges und Gesichtsausdruck ist verschieden. Die Stirne ist niedriger und das Gesicht breit, Nase und Kinn weniger spitz; letzteres ist gleichwie bei altägyptischen Figuren auffallend hochgenommen und etwas vorgeschoben. Das Ohr ist auffallend groß, der Mund klein, aber die Lippen etwas wulstig. Die Augen erinnern in ihrer Bildung an die der Poroslöwen der athenischen Akropolis. Das Haar fällt nicht sehr weit, aber in breiter Masse im Rücken herab. Den Oberkopf umschließt ein Band und flügelartig sich ausbreitend quillen darunter zu beiden Seiten die Locken in dichter Fülle hervor; wie zumeist bei den weiblichen



9. Jünglingsstatue aus Böotien. Athen.

<sup>1)</sup> Das hindert nicht, daß die eine besser, die andere mehr handwerksmäßig ausgeführt erscheint; erstere ist oben in Bild 5 abgebildet. Sie sind zwar sicher aus derselben Werkstatt, aber nicht aus derselben Hand hervorgegangen; man vergleiche die verschiedene Bildung des Ohrs, der Kinnpartie, auch den Schädelbau. Bei der besser ausgeführten scheint in Farbe ein leichter Bartenflug angedeutet gewesen zu sein.

<sup>2)</sup> Die Figuren nähern sich in ihrem kürzeren, schwereren Körperbau dem Herakles und Oeneus auf den rohen Metopenreliefs vom sogenannten Tempel C in Selinus, die allerdings noch erkennen lassen, wie sehr die dem Stoff entsprechende Technik des Schneidens die Formgebung bestimmte (vgl. S. 14).

Zwei Jünglingsfiguren aus Delphi



10. Jünglingsstatue aus Böotien.  
Athen.



11. Seitenansicht zu Bild 10.

Figuren sind auch bei diesen Jünglingen je drei Strähnen in dekorativer Weise vor die Brust gezogen. Der Hals ist kräftig und fast allzu kurz, der Brustbeinansatz scharf ausgeprägt. Die Brust ist im Verhältnis zu den anderen „Apollines“ zwar weniger stark vorgewölbt, aber die Muskulatur (Schlüsselbein, Schulteransatz), gleichwie am Knie und am Körper überhaupt, auch hier außerordentlich kräftig herausmodelliert. Nur die Bauchpartie ist in der plastischen Durchbildung noch höchst mangelhaft, indem die Formung dieser weichen Partien fast nur durch eingritzte Linien und wenig plastisches Relief angedeutet ist. Alle Gelenke sind gröber als bei den früher betrachteten Beispielen des Typus. Die Arme sind auffallend kurz und muskulös; doch sind sie vom Körper völlig losgelöst, so daß nur die Hände noch mit der Masse desselben verbunden erscheinen; auch die Biegung im Ellbogen kommt bereits gut zur Geltung. Endlich scheint das delphische Brüderpaar auch insofern eine neue, etwas modifizierte und mehr naturalistische Stilrichtung einzuleiten, als bei ihnen — was sie allein schon aus der Reihe der übrigen Apollifiguren deutlich hinaushebt — eine sehr sorgfältige, kräftig plastische Wiedergabe der Schamhaare mittelst fein stilisierter, dreieckförmiger Löckchen auffällt.

Soweit sich die beiden Statuen von der Reihe der übrigen „Apollines“ entfernen, so nahe schließen sie sich zusammen mit der hochaltertümlichen Sitzfigur einer weiblichen Gottheit aus Arkadien (Nr. 57 des athenischen Nationalmuseums) und der weiblichen Figur aus Eleutherna im Museum zu Herakleion, von der uns leider nur der Oberkörper erhalten ist (vgl. S. 46, s. Bild 6). Freilich, während diese beiden Werke noch aus einem weicheren gelblichen Kalkstein ausgeführt sind, ist das Material der delphischen Figuren bereits Marmor. Und obwohl die Oberfläche der beiden Poroswerke sehr zerstört erscheint, ist doch so viel deutlich, daß sie eine etwas ältere Stufe derselben Kunstrichtung bezeichnen. Indes die Gesamtform des Kopfes und die klare Einteilung des Gesichtes, das Profil des Schädels mit dem ziemlich gerade nach rückwärts verlaufenden Scheitel, die etwas gedrückte Stirn und das hochgenommene Kinn, vor allem auch die auffallende Anordnung und Behandlung des Haares sind bei diesen Schöpfungen ganz gleichartig zu finden. Es ist eine kleine, aber merkwürdige Gruppe, deren Herkunft und Verbreitung uns durch diese Werke ziemlich genau umschrieben erscheint: der Weg führt von Kreta nach der Peloponnes. Und der kastenförmige Schädelumriß, die schweren untersetzten Körper dieser alten Figuren und der auf eine getreue Wiedergabe der Natur gerichtete Sinn ihrer Künstler passen vortrefflich zu dem Bilde, das wir uns von der altpeloponnesischen, speziell vielleicht der altargivischen Schule machen dürfen. In der Fortsetzung der Entwicklung aber, die von diesem Stil ihren Ausgang nahm, treffen wir in reiferarchaischer Zeit die Erzfigur eines Poseidon (Nr. 11761 des athenischen Nationalmuseums; vgl. S. 41, s. Bild 12 und 13): vgl. Augenbildung, Mundpartie, Gesichtsumriß; auch der gedrungene, kräftige Körperbau und die naturalistisch ausführliche Wiedergabe der Schambehaarung<sup>1)</sup> ist beiden gemeinsam. Dazu kommt vielleicht weiter noch — vgl. vor allem die Kopfform — ein kleiner bärtiger

<sup>1)</sup> Wir finden letztere sonst erst bei den Werken des strengen Stils häufiger und allgemein werden: vgl. die Gruppe der

Bronzekopf aus Olympia (Nr. 6440 des ath. Nationalmus.) sowie ein mit letzterem aufs engste verwandtes, wenngleich jüngeres bärtiges Terrakottaköpfchen desselben Fundorts im Museum zu Olympia u. a. Es ist eine Reihe bärtiger Gestalten, deren Entwicklung den unbärtigen sog. Apollofiguren parallel läuft und sich von diesen unter anderem durch die schwereren Körperformen, die Wiedergabe der Schamhaare und die Brustlocken unterscheidet; ihr beliebtestes Material ist seit der reifarchaischen Zeit die Bronze. Die beiden Statuen aus Delphi gehören wohl zu den Stammvätern dieser Reihe. Ihr Stil steht im Gesamteindruck der ägyptischen Kunst wohl näher als der aller übrigen Apollonfiguren. Aber in der Auffassung des Körpers, der nicht nur steif hingestellt ist, sondern voll eigenster Energie dasteht mit durchgedrückten Knien, die in den Muskeln spielen, ebenso wie in der Behandlung der einzelnen Partien, insbesondere der Muskulatur zeigt sie doch auffallend viel Eigenes und Naturwahres. Gerade darin beruht ja von Anbeginn der fundamentale Unterschied zwischen den Griechen und allen übrigen Völkern des Altertums, namentlich den Ägyptern, daß sie mit allem Ernste für die Wahrheit in der Darstellung der körperlichen Formen kämpften.

Selbst bei den jüngeren Gliedern des Typus werden sich sonst schwerlich, vielleicht mit einziger Verbreitung Ausnahme der beiden delphischen Figuren, besondere landschaftliche Züge nachweisen lassen. Aber des Typus wir begreifen jetzt, wie der durch die ganze archaische Kunst weitverbreitete Typus im griechischen Mutterland Eingang fand. Ägypten ist seine Heimat. Von hier übernahmen ihn zunächst die Jonier und teilten das Schema der Inselwelt des ägäischen Meeres mit.<sup>1)</sup> Den beiden Marmorinseln Naxos und Paros scheint mit Rücksicht auf ihr treffliches Material eine besondere Rolle in der Geschichte dieser Kunst zugefallen zu sein; erstere Insel ging voran, aber ihr Material war das gröbere, so daß in der Folge das der letzteren bald allgemeine Verbreitung fand. Andererseits findet an der Hand des Typus die alte Überlieferung von dem einstigen Zusammenhang der altpeloponnesischen Kunst mit der kretischen ihre Bestätigung. Kreta hatte damals politisch und kulturgeschichtlich die große Rolle, die ihm seit den grauen Tagen des minoischen Reiches beschieden war, zu Ende gespielt und seine Kunst war in der festländisch-hellenischen und jonisch-kleinasiatischen restlos aufgegangen. Und nach beiden Richtungen hin haben in jenen Tagen kretische „Dädaliden“ ihren Einzug gehalten, die im stolzen Bewußtsein des Zusammenhangs ihrer Kunst mit einer jahrtausendalten heimatlichen Kultur sich direkt von dem mythischen Heros aller Kunstübung als ihrem Ahnherrn ableiteten: Chersiphron und die Seinen nach Kleinasien, Dipoinos und Skyllis mit ihren Schülern, dem Knosier Cheirisophos, Eutelidas und Chrysothemis nach der Peloponnes.<sup>2)</sup> Im Mutterlande aber begegnen sich am Ende von zwei Seiten her die beiden Richtungen und jede hatte den alten Typus mit den ersten Keimen eines neuen Inhalts, einer neuen Schönheit erfüllt. Älteste Marmorkünstler

Wir sahen, wie diese Künstler sich liebevoll ins Einzelne, ins Kleine vertiefen, wie die einen diese, die andern jene anatomische Merkwürdigkeit am Menschenleibe entdecken, bis endlich der ganze menschliche Mikrokosmos durchforscht und verstanden ist. Doch fast scheint es, als ob der Typus ältester marmorner Jünglingsfiguren in seinem festgefügtten Schema keine Weiterentwicklung im Sinne einer Befreiung vom Konventionellen und einer Annäherung an die Natur zuließe; denn er hat sich Auflösung der Frontalität

Tyrannenmörder (s. Bild 46), den sog. Apollon auf dem Omphalos (s. Bild 52), einen trefflichen Unterleibstorso von der athenischen Akropolis im Stilcharakter des blonden Ephebenkopfes Nr. 689 dortselbst, den sog. Thermen-Apollon (s. Bild 51) u. a. m.

<sup>1)</sup> Die Verbreitung des Typus läßt sich über Samos, Melos, Thera, Kreta und die Kykladen in gleicher Weise verfolgen wie in der Peloponnes, Böotien und Attika; und wie er uns in der Jonierstadt Naukratis im Nildelta in etlichen älteren Beispielen begegnet, so fand er sich auch in den Stätten der alten korinthischen Kolonien an der epirotischen Küste.

<sup>2)</sup> Es ist dies die erste renommierte Bildhauerschule, von deren Tätigkeit im eigentlichen Griechenland uns Kunde ward, das erste klare Beispiel eines ausgesprochenen Stils, der die Individualität der schaffenden Künstler charakteristisch widerspiegelt und der von den ihnen allseits zuströmenden Schülern fortgepflanzt und nach verschiedenen Zentren getragen wurde. Dort brachte man natürlich die Namen der Meister mit manch herrlichem Werk in Verbindung, das in Wirklichkeit aus der Hand eines ihrer Schüler hervorgegangen war.

während eines Zeitraums von mehr als hundert Jahren nur ganz unmerkliche Veränderungen erlaubt: der Kopf wendet sich weder rechts noch links, die Arme sind regungslos an die Masse des Körpers gebunden, und was er mit den unteren Extremitäten beginnen soll, darüber ist der Künstler erst recht in Verlegenheit. Aber den Griechen war von Anbeginn die konventionelle Kunst des nahen und fernen Orients fremd, in der ein Künstler sich seinem Vorgänger ganz unterordnet und seine Manier vollständig zu reproduzieren sucht, so daß es einen Fortschritt nur im Sinne einer immer stärkeren Betonung der konventionellen Elemente gibt. Auch der griechische Künstler studiert sorgfältig seinen Vorgänger, um sich dessen Technik anzueignen, vertieft sich dann aber in sein Objekt, versucht über die dem Werk der Vorgänger anhaftenden Mängel Rechenschaft abzulegen und sich der Natur mehr zu nähern, als jenem möglich war. So ist auf der Basis der technischen Abhängigkeit von seinem Vorgänger der Fortschritt gewährleistet und wir müssen zu begreifen suchen, daß alle die großartigen Apollonschöpfungen der entwickelten Kunst des V. Jahrhunderts, die wir heute bewundern, ebenso wie die noch viel größere Zahl athletischer Jünglingsfiguren aus jenem alten Typus erwachsen und von ihm abgeleitet sind. Die Veränderung erfolgt natürlich nicht auf einmal. Aber nachdem in der Einleitungskunst das Formsystem der Figur, während sie völlig in Ruhe gehalten wurde, hinsichtlich ihres inneren Lebens und der Plastik ihrer Oberfläche eingehend durchforscht war, gelangte man naturgemäß dazu, die statischen Gesetze der rundplastischen menschlichen Figur allmählich zu verstehen und so die Bewegungsfähigkeit dieser Gestalt kennen zu lernen und zu erproben.<sup>1)</sup> Langsam, Schritt für Schritt, läßt sich diese Tendenz der Entwicklung auf freiere Bewegung der Figur verfolgen. Es ist das Streben, dem Kunstwerk Leben einzuhauchen, die Entwicklung vom Typischen zum Individuellen, die hier in der griechischen Kunst deutlich wird.

In der Veränderung, die da in der nun folgenden Zeit, welche die Einleitungsperiode von der vollentwickelten Kunst scheidet, eintritt, ist der wichtigste Zug, daß die frontale Haltung der Statue sich auflöst. Die statuarisch dargestellte Figur, deren Nase, Brustbein, Nabel und Scham vorher in einer Ebene lagen — wenn auch die beiden Körperhälften nicht gerade symmetrisch zu sein brauchten —, fängt an, sich in Hals und Unterleib nach rechts und links zu drehen. Es begann damit, daß die Arme vom Leib sich lösten und im Gelenk sich bogen. Schwieriger war es, die Fußstellung dieses steif stehenden Organismus zu lockern und die Überwindung des Gesetzes der Schwere, die im Material liegt, zu erzielen. Doch finden wir wenigstens vom Ende des VI. Jahrhunderts mit Vorliebe die der früheren entgegengesetzte Stellung angewendet, so daß also jetzt zumeist das rechte Bein vorgestellt wird. Die Änderung scheint nur gering und man war noch weit entfernt von jener leichten Beweglichkeit der Arme und Füße, welche der späteren Kunst so anmutige Mannigfaltigkeit verleiht. Aber es ist ein nicht unwichtiges Moment in der Geschichte des allmählichen Freiwerdens der Statue von all den alten Konventionen des Archaismus.

<sup>1)</sup> Von technischem Standpunkte aus mag die zunehmende Blüte des Bronzergusses (vgl. S. 23) der Entwicklung in hohem Grade günstig gewesen sein. Er ward ja in der Zeit der reifarchaischen Periode für die Rundplastik das vornehmste und geschätzteste Material. Die Statuen aus gegossenem Metall haben den Vorzug und die Fähigkeit, ungezwungene und anmutige Stellungen zu gestatten, da das Gesamtgewicht eines Hohlrgusses natürlich bedeutend niedriger ist als das eines gleichgroßen Marmorbildes und deswegen eine breitere, freiere und mannigfaltigere Disposition des Ganzen um den Schwerpunkt ermöglicht. Daneben hat, wie angedeutet, auch ein äußerer Grund für die Entwicklung der jugendlich-männlichen Gestalt einen gewaltigen, kaum genugsam zu würdigenden Anstoß gegeben. Hatte sich doch vom Jahre 576 v. Chr. an dieser Kunst ein völlig neues Gebiet eröffnet. Während vorher die Verwendung des Typus eine verhältnismäßig beschränkte war, tritt jetzt die ungezählte Menge athletischer Siegerstatuen auf den Plan und füllt in langen Reihen die weiten Plätze von Olympia. Freilich nicht auf einmal, sondern in allmählichem Wachsen der Bewegung. Aber die Fülle und Mannigfaltigkeit der Motive, die sich durch diese Zunahme der athletischen Übungen und gar die Organisation der athletischen Preiskämpfe in Griechenland für die Darstellung der jugendlich-männlichen Gestalt darbot, kennt schier keine Grenzen und bedeutet einen unabsehbaren Reichtum und Zuwachs für die griechische Kunst.

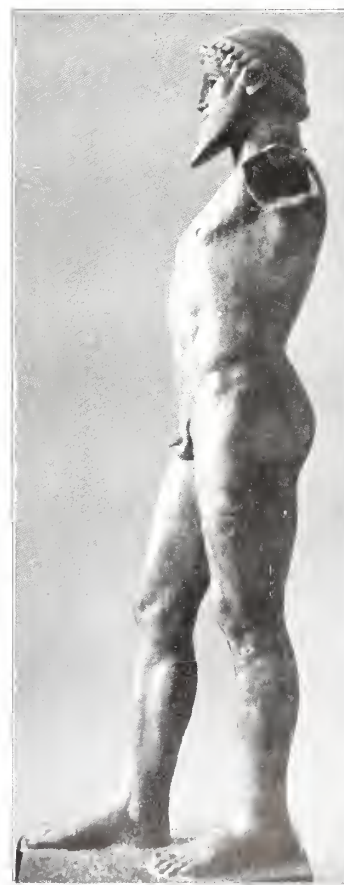
Trefflich erhellt uns das neue Streben aus dem Beispiel der ehernen Poseidonstatue (s. Bild 12 und 13), die, jetzt ein Schmuck des athenischen Nationalmuseums, kürzlich an der phokischen Küste auf dem Meeresgrunde des Korinthischen Golfs gefunden wurde. Sie gehörte sicherlich nicht zu den künstlerisch bedeutendsten Werken, die jene Epoche hervorbrachte; uns aber ist sie deshalb äußerst wertvoll, weil sie uns mit nur wenig andern — ganz ähnlich zeigt dieselbe Entwicklungsstufe eine Statue des Louvre — im Originale jenes für alle Folgezeit so wichtige Übergangsstadium vor Augen führt. Der Gott steht hochaufgerichtet vor dem Beschauer; Kopf und Rumpf sind streng geradeaus gerichtet. Es ist ein gedrungener, kräftiger Körper mit ziemlicher Fülle und etwas weichlicher Rundung der einzelnen Muskelpartien; dem Gesichte drückt ein Zug von Gutmütigkeit und Nüchternheit den Stempel auf, die Augen waren eingesetzt. Schon sind beide Arme völlig frei in ihrer Bewegung, der rechte einst wie zur Abwehr horizontal vorgestreckt, der linke hoherhoben und wahrscheinlich mit dem Dreizack, der Waffe des Gottes, bewehrt. Noch bedeutungsvoller ist der Unterschied in der Beinstellung; zwar das linke Bein ist stramm durchgedrückt, aber das vorgestellte rechte erscheint bereits im Knie leicht abgelenkt.<sup>1)</sup> Aber weder an der mächtigen, fast gewaltsamen Bewegung der Arme noch an der

Poseidon-  
statue jünger  
archaischen  
Stils

Lockerung des linken Beines nimmt eine Partie des Körpers merklich teil. Die Schultern liegen noch in gleicher Höhe und in einer Fläche und auch in der Linie der Hüften wird keine wesentliche Verschiebung deutlich. Als einzige Wirkung des respektablen Fortschritts erscheint der Oberkörper etwas zurückgelegt. Ähnlich stellt den Fortschritt in der Bildung der nackten Gestalt eine Jünglingsfigur aus dem Ptoon, Nr. 20 des athenischen Nationalmuseums, dar (s. Bild 10 und 11). Es ist ein Knabekörper mit zarten Muskeln und weichen Übergängen. Deutlicher noch als bei der vorigen Figur verrät sich seine Zugehörigkeit zur Familie der alten Apollonbilder; aber welcher Fortschritt erhebt ihn über diese! Die Arme waren bereits ganz vom Körper gelöst, der rechte vielleicht sogar im Ellbogen nach vorne gebogen, Rumpf und Glieder sind gleichmäßig durchgearbeitet, die Haartracht hat sich gleichwie an dem Poseidon bereits völlig geändert. Und auch hier war das vorgesetzte Bein leicht gelockert. Die auffallendste Stilverwandtschaft zeigt die Figur mit der etwa gleichaltrigen Mädchenstatue Nr. 673 der Akropolis (s. Bild 33), zeitlich ist sie



12. Bronzestatue des Poseidon, im Meere bei Korinth gefunden. Athen.



13. Seitenansicht zu Bild 12.

Statue aus  
dem Ptoon

„Apollon  
Strangford“

<sup>1)</sup> Leider ist gerade der rechte Unterschenkel der Figur vom Knie abwärts samt der hinteren Hälfte des Fußes ergänzt, so daß sich nur schwer die ursprüngliche Haltung dieses Beines genau bestimmen läßt. Der Fuß ist in der gegenwärtigen Ergänzung um mehr als 1 cm zu lang geraten; darnach ist das rechte Bein etwas mehr gestreckt zu denken. Dann würde aber auch die Beugung des Knies sich etwas weniger scharf ausprägen und der Oberkörper der Figur im entsprechenden Verhältnis weniger auffällig zurückgelegt erscheinen. Schon ein Zoll vor- oder rückwärts ist indes für die Gesamtwirkung der Bewegung von großer Bedeutung. Auch in der Haartracht ist übrigens bereits der Fortschritt der Statue erkennbar (s. Kapitel V).

zugleich nicht allzuweit entfernt von der Entwicklungsstufe des Apollon Strangford, der äginetischen Tempelskulpturen (vgl. Mund-, Haarbildung) etc. und rückt so in einen weiteren kunstgeschichtlichen Zusammenhang.

Hervortreten  
der pelopon-  
nesischen  
Kunstschulen

Nach der uns erhaltenen schriftlichen Überlieferung muß Sikyon in dieser Epoche für die Entwicklung der Bildhauerkunst und namentlich des Erzgusses von besonderer Bedeutung gewesen sein. Dort finden wir Kanachos als einen der Meister, die für die Befreiung des sog. Apollontypus Bahnbrechendes geleistet zu haben scheinen, und zugleich als einen Künstler, der wegen seiner vielen individuellen Züge hohes Interesse bietet. Zwar keines seiner Werke ist sicher und in seiner ursprünglichen Größe auf uns gekommen; aber in allem, was wir über seine Schöpfungen wissen, können wir das Walten einer individuellen Auffassung, die Leistungen und auch die Grenzen einer ausgesprochenen künstlerischen Persönlichkeit erkennen. Endlich sehen wir eine Persönlichkeit bei der Arbeit, deren Künstlertätigkeit wir bis zu einem gewissen Grade zu verfolgen vermögen. Sein Hauptwerk, das große eherne Apollonbildnis, das er für die Milesier in das Didymaion schuf, wurde, wie Pausanias berichtet, durch die Perser nach Ekbatana verschleppt und erst um 350 v. Chr. an seine ursprüngliche Stelle zurückgebracht. Ein solch bedeutendes Werk aber wie diese Kolossalstatue des Apollon, die für eines der größten und wichtigsten Heiligtümer geschaffen wurde, gehörte gewiß zu den reifsten Produkten seiner Zeit. Nur dürftige Nachbildungen, insbesondere Münzbilder, einige kleine Bronzen und ein im Berliner Museum verwahrtes rohes spätrömisches Relief aus Milet erlauben uns Schlüsse auf die Kunststufe und die besondere Art des Vorbilds. Darnach bot es keine freie künstlerische Gestaltung des Themas, stand vielmehr hinsichtlich des Typus noch ganz unter dem Bann der altertümlichen Tradition; doch vermied der Künstler geschickt die starre Einförmigkeit des strengeren archaischen Stils: die beiden Unterarme waren horizontal vorgestreckt und das Knie des vorgesetzten Beines leicht gelockert. Die besondere Eigenart des Meisters und seiner Schule aber scheint in dem fast rücksichtslosen Streben nach einer naturwahren, anatomisch genauen Wiedergabe der Form bestanden zu haben. Eine in Paris im Louvre befindliche vortreffliche Bronzestatue eines jugendlichen Speerwerfers führt uns ein reiches, lebendiges Bild dieses seines Wollens und Könnens vor Augen. Unter den Werken der großen Plastik wird uns wahrscheinlich die in Bild 12 und 13 vorgestellte Poseidonstatue den Formcharakter dieser damals berühmten sikyonischen Schule ziemlich getreu wiedergeben. Cicero tadelt an den Werken des Kanachos, daß sich darin im Gegensatz zu den folgenden Bildhauergenerationen eine Härte bemerkbar mache, die ihnen die Naturtreue nehme („Canachi signa rigidiora . .“); aber was der römische Staatsmann, der selbst einer Zeit angehörte, welche der künstlerischen Freiheit überhaupt keine Schranken mehr setzte, als Härte bezeichnet, darf von uns nicht etwa als etwas Abstoßendes betrachtet werden, sondern als das Resultat jenes heißen Bemühens, wenn zum erstenmal ein hohes künstlerisches Wollen der Natur die Geheimnisse der Form abzuringen sucht, als das Resultat jener ersten Geduld, die immer aus allen besten Werken alter Zeit zu uns spricht. Man mag in dieser Beziehung mit des Kanachos Kunstart die äginetischen Tempelskulpturen vergleichen, die ja noch in die Spätzeit des Meisters hinaufreichen. Noch sieht man den Werken an, wie die Hand sich müht; aber schon deutet das noch verhaltene Leben auf jene große Zukunft hin, die sich bereits in herrlichen Werken der nächsten Epoche zu erfüllen begann. Kanachos aber hat schon nach der Ansicht der Alten den Übergang zu diesen angebahnt: „den Übergang von der noch unverkennbar archaischen Steifheit zur freieren Entfaltung individuellen Talents“. Jedenfalls ist er ein bereits fortgeschrittener Künstler zu seiner Zeit, der die Erfüllung eines lange vergeblich gestellten Problems brachte und daher sehr wohl mit den bedeutendsten Vertretern der folgenden Künstlergenerationen verglichen werden konnte.

Allgemeine  
Wandlung  
gegen Schluß  
der Epoche

Aber er ist nur einer von vielen und es läßt sich der Fortschritt von steifer, starrer Stellung zur Bewegung und zu natürlicherer und schmiegsamerer Haltung leicht an zahlreichen Beispielen verfolgen bis herab zu der schönen Bronze, die aus Piombino stammen soll. Scheinen sich doch alle Bildhauerschulen des Mutterlandes an der Ausbildung des frühesten Typus der nackten männlichen Gestalt be-

teilt zu haben. Und von der sikyonischen Kunst nicht zu trennen, mit ihr durch gegenseitige Beziehungen der stammverwandten Künstler mehrere Generationen hindurch aufs engste verbunden sind die Kunstschulen von Argos und Ägina. So muß die archaische Kunst in ihren verschiedenen Erscheinungsformen in der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts v. Chr. ein überaus reiches und lebensvolles Bild geboten haben. Bald langsam und allmählich, bald in raschen Vorstößen fortschreitend, war sie gegen Ende der Periode zu einer strengen und herben, aber bewundernswerten Ausdrucksfähigkeit gelangt. Wir erkennen dies an dem prachtvollen, kolossalen Erzbild des Apollon, das uns die Darstellung der Gemme in Bild 14 zeigt. Wir befinden uns hier bereits in dem Dezennium der Schlacht von Marathon. Der Gott hält in der leicht gehobenen Linken die Leier, in der gesenkten Rechten das Plektron; das Haupt ist sinnend geneigt. Echte Größe der Auffassung und eine höhere Naturwahrheit spricht selbst im verkleinerten Abbild aus diesen Formen. Das knapp durchgedrückte Knie, die wuchtig schweren Schenkel, die mächtige Brust, das alles ist durchströmt von einem frischen Hauch jugendlicher, urwüchsiger, unverbrauchter Kraft. Aber noch deutlich ist der Zusammenhang mit dem alten Typus erkennbar.



14. Apollonstatue auf einer Gemme. Im Kunsthande (5:2).

### III. DIE BEKLEIDETE WEIBLICHE GESTALT IN DER ARCHAISCHEN KUNST.<sup>1)</sup>

Stellung und  
Begrenzung  
der Aufgabe

Das Interesse für die Gestaltung des Weibes ist in der älteren Periode griechischen Kunstschaffens nicht das gleiche wie für die des Mannes. Die Frau spielt in jener alten Zeit nicht annähernd die Rolle, die ihr spätere Jahrhunderte mit anderer Sinnesart und veränderten Sitten zuteilten. Sie nahm im allgemeinen weder an dem athletischen Leben noch an dem öffentlichen teil, und es fehlt daher — wie JUL. LANGE, Darstellung des Menschen, S. 58 es ausdrückt — an einem „spezifisch idealistischen Programm“ für die Auffassung der Frauengestalt, die dem entsprechen konnte, was die Athletik für die männliche Figur war. Wo aber dennoch die Kunst vor die Aufgabe gestellt war, der Gestaltung des Weibes Ausdruck zu verleihen, da stellte sie dasselbe naturgemäß keinesfalls in einer Auffassung dar, die gegen die Würde des bürgerlichen Lebens verstoßen hätte. Vor allem hat daher die nackte Frauenfigur keinen Platz in der statuarischen Kunst jener Zeit;<sup>2)</sup> die bürgerliche Gesellschaft hatte kein Interesse an ihr, während doch der nackte Mann, in dem das herrschende Ideal von Kraft und gespannter Energie so vollkommen zum Ausdruck kam, für sie von außerordentlicher Wichtigkeit war. Die alten Künstler haben vielmehr, ihren ethischen Instinkten sowie den Gepflogenheiten des bürgerlichen Lebens folgend, die weibliche Gestalt im Gegensatz zur männlichen stets bekleidet dargestellt. Die Bekleidung ist sogar, sei es eine göttliche oder eine sterbliche Frau, die dargestellt werden soll, in der Regel eine vollständige und sehr sorgfältige, so wie es eben der Anstand und die Sitte vom Weibe erheischte, sobald es in der Öffentlichkeit sich zeigen wollte.

Auch die Übertragung der weiblichen Gestalt in das Gebiet der monumentalen Plastik wird uns erst im VII. und VI. Jahrhundert greifbar. Hier erscheint die Statue noch nicht als wirklich rundplastisch durchgearbeitete Figur von einer gewissen Mannigfaltigkeit der Silhouette, sondern zeigt einen mehr plankenförmigen oder pfahlrunden Zuschnitt (s. unten). Ein Blick aber auf diese frühesten Versuche der griechischen Künstler, die doch schon leidlich eine schreitende männliche Gestalt auf die Beine zu stellen wissen, kann uns lehren, wie schwer es der griechischen Kunst geworden ist, der bekleideten Figur den Ausdruck der Lebensfähigkeit und dem Gewande selbst den Charakter der Stofflichkeit zu verleihen. Denn es ist wohl ein — wenn auch weitverbreiteter — Irrtum, daß der nackte Körper auch für den plastischen Künstler technisch schwieriger zu bilden sei als der bekleidete. Der plastische Künstler findet zu wenig Greifbares und Konsistentes an der luftigen Hülle der Gewandung. War es ihm aus ganz ähnlichen Gründen schon schwer genug geworden, der Modellierung der weichen Bauchpartien an

<sup>1)</sup> Vergleiche zu den folgenden Ausführungen bes. H. LECHAT im Bull. de Corr. Hell. 1889, S. 145—147 und 1890, S. 121—154, S. 301—362; ders., Au Musée de l'Acropole d'Athènes etc., Lyon-Paris 1903; ders., La Sculpture attique avant Phidias, Paris 1904.

<sup>2)</sup> Davon unabhängig sind Werke der Kleinkunst und Genredarstellungen, wie sie uns vereinzelt z. B. die schwarzfigurigen Vasen in den Szenen badender Frauen oder Spiegelgriffe in Form eines nackten Weibes vorführen.



der nackten männlichen Figur gerecht zu werden — eben weil auch diese zu weich und zu wenig greifbar sind —, so kann er das Wandelbare der Faltenbildung, das ewig wechselnde Hin- und Herwogen eines dünnen Gewandstücks, dieses beständige Flattern und Fließen einer stets beweglichen, unplastischen Oberfläche noch weniger leicht erfassen und bilden. Freilich, der Charakter der Gewandung selbst ist auf die Darstellung nicht ohne Bedeutung und je nach Art derselben suchten die Künstler diese Schwierigkeit im jonischen Osten und im griechischen Mutterland auf verschiedene Weise zu überwinden. Im Mutterland und den südlichen Inseln suchte die alte Kunst, soweit sie sich die Darstellung der weiblichen Gestalt zum Ziel setzt, auf die Wiedergabe der Gewandfalten zunächst nach Möglichkeit überhaupt zu verzichten. Den ersten Versuchen aber kam zustatten, daß der weitaus größere Teil der alten griechischen Bevölkerung das einfache wollene Peplogewand trug, das nach des Herodotos Versicherung (V 87 f.) in der älteren Zeit allen Griechen des Mutterlandes gemeinsam war und das man „dorisch“ nannte — wohl in Erinnerung daran, daß die Dorer ihm treu geblieben waren, auch in den Jahrzehnten, da in Athen und den benachbarten Inseln eine fremde Mode Eingang gefunden hatte.<sup>1)</sup> Es war ein bis zu den Knöcheln reichendes sackartiges Gewand, das, auf einer oder beiden Schultern geheftet, den Leib ziemlich eng umschloß und über den Hüften mit einem Gürtel zusammengehalten wurde; ganz glatt oder mit nur wenigen einfachen Faltenzügen schmiegte es sich dem allgemeinen Umriß der Körperform an. In den östlichen Ländern dagegen sind Kleid, vielleicht auch Umhang und Mantel meist aus Linnenstoff gefertigt, der in weichem Flusse bis zum Boden schleppt und sich in vielen Faltenzügen um den Körper legt; so kann es nicht wunder nehmen, daß gerade hier die Frage nach der plastischen Behandlung der Falte bald den ganzen Ernst der Künstler in Anspruch nimmt. Wie man die hier unvermeidlichen Falten in ältester Zeit wiedergab, indem man die Oberfläche der Figur gewissermaßen in ein geometrisch-starres System von Linien und Rinnen zerlegte, die die Falten mehr andeuteten als plastisch wiedergaben, mag aus den unten angeführten Beispielen erhellen.

Um aber nicht der Notwendigkeit einer komplizierteren, vom Normalen abweichenden Faltengebung ausgesetzt zu sein, wagten die Künstler der beiden Kunstrichtungen lange nicht auf die weibliche Gewandstatue die verhältnismäßig freie und lebensvolle Schreitstellung der ältesten „Apollonfiguren“ anzuwenden. Beine und Füße der altarchaischen Frauentypen, des freistehenden sowohl wie des sitzenden, sind vielmehr bis in die Zeit des entwickelten archaischen Stils in der Regel eng geschlossen, kaum mit den Fußspitzen sichtbar unter dem lang herabfallenden Gewand, das zylinderartig oder kastenförmig die untere Hälfte der Figuren umschließt. So erwecken die Figuren den Anschein, als ob in diesem Kostüm jegliche Bewegung von vornherein ausgeschlossen sei; sie gleichen Mumien und nur die reichliche Anwendung von Farbe vermochte diese unvollkommenen starren Massen mit dem Schein einiger Lebenswahrheit zu umgeben. Wie aber die Kunst dem spezifisch Weiblichen in Haltung und Körperform überhaupt nicht genügendes Interesse entgegenbrachte und sich mit der Wiedergabe seiner unumgänglichsten Kennzeichen, namentlich des Busens begnügte,<sup>2)</sup> so lockte die Frauenstatue den Künstler dieser Periode auch nicht, etwa neue für die weibliche Gestalt besonders geeignete Bewegungsmotive aufzusuchen. Wir beobachten vielmehr, daß die frontale Haltung bei der Frauenstatue länger beibehalten wird als bei der männlichen und daß dieselbe andererseits in ihrer gesamten Formgebung sich soviel wie

<sup>1)</sup> Von den Dorern bekam es den Namen wohl in der Zeit, als man in Athen wieder zum alten Wollenpeplos zurückkehrte, also nach dem ersten Viertel des V. Jahrh.; vgl. ÄSCHYL. Pers., 182f.; FURTWÄNGLER-REICHHOLD, Griech. Vasenmalerei Taf. XVII–XVIII, eine für die Geschichte des weiblichen Kostüms in Attika in der ersten Hälfte des V. Jahrh. sehr interessante Tafel.

<sup>2)</sup> Die Kleinkünste, namentlich Vasen und Terrakotten, suchen den Unterschied der Geschlechter vor allem auch durch die Hautfarbe auszudrücken, indem die der Frau im Gegensatz zu der braunroten des Mannes in der Regel weiß ist; in der großen Kunst läßt sich eine derartig scharfe Differenzierung bis jetzt nicht nachweisen, obwohl sie für die Poroskunst recht wohl denkbar wäre.

möglich an die der männlichen Gestalt anschließt; schlank, schmalhüftig, mit breiter Brust und gespannter straffer Muskulatur werden die Figuren gebildet. Und auf lange hinaus liegt diesen Künstlern auch die Wiedergabe der charakteristischen Bewegungen des Körpers, der unter dem Gewande steckt, der mannigfachen Veränderungen desselben, die durch den geringsten Wechsel der Haltung oder die Verlegung des Schwerpunktes entstehen können, völlig ferne; dergleichen studiert man an der männlichen nackten Gestalt, die infolgedessen auch früher in den Gebrauch ihrer physischen Fähigkeit gelangt als die weibliche. Das fast ausschließliche Interesse wie auch die größte Schwierigkeit, die den Künstler der Frauenstatue in der archaischen Zeit bewegt, bildet eben die Wiedergabe der Gewandhülle; daran bildet er seine Technik und darin bringt er es auch, wie sich zeigen wird, noch im Verlaufe der archaischen Kunstentwicklung unleugbar zu einer gewissen Virtuosität. Änderungen in der Behandlung des Faltenwurfs pflegen daher denen in der Körperbehandlung in der Darstellung der bekleideten Gestalt stets voranzuschreiten. Den Ausdruck des Lebens in dem Körper selbst zu steigern, gelingt ihnen nur dadurch, daß Arme und Hände verhältnismäßig früher eine gewisse Mannigfaltigkeit der Bewegung erlangen als die männliche Aktfigur. Während bei den ältesten Figuren, wie der Weihefigur der Nikandre aus Delos (s. Bild 15), die Arme noch straff und eng am Körper liegen, mit derselben Fingerhaltung wie bei den ältesten Apollofiguren, erscheint bei Figuren wie 593 oder 619 der Akropolis oder der noch älteren Cheramyesstatue im Louvre (s. Bild 20) schon frühe der erfolgreiche Versuch, diese Starrheit von Grund aus zu lösen: zwar liegt der rechte Arm noch ganz in der alten Weise straff am Körper an; der linke aber ist schon, wenn auch noch völlig mit der Masse des Körpers verbunden, vor die Brust gelegt.

Das uns erhaltene Material aus jener alten Zeit ist höchst dürftig; doch scheinen die angedeuteten Unterschiede der Tracht nicht nur eine geographische, sondern auch eine tiefer begründete Verschiedenheit der künstlerischen Absichten zu bedingen und für die Erkenntnis einer lange hinaus fühlbaren Doppelströmung griechischer Kunstbestrebungen grundlegende Bedeutung zu besitzen. Es ist daher die Scheidung nach zwei deutlich erkennbaren Kunstkreisen im folgenden beibehalten.

Kretisch-  
pelopon-  
nesische  
Kunst

Unter den ältesten Vertretern einer monumentalen Darstellung der Frauengestalt finden wir neben der unmittelbar an ägyptische Vorbilder erinnernden hochaltertümlichen Tuffsteinfigur einer thronenden weiblichen Gottheit, die im Demeterheiligtum *ἐν Κορυθαίῳσι* in der Nähe von Tegea in Arkadien gefunden wurde,<sup>1)</sup> das etwas besser erhaltene Oberteil einer Porosstatue aus Eleutherna auf Kreta (s. Bild 6, vgl. S. 4 A. 1 und S. 38), das wahrscheinlich ebenfalls zu einer thronenden Figur gehörte. Die beiden Werke sind, obgleich zeitlich etwas verschieden, stilistisch aufs nächste verwandt. Die Ähnlichkeit in der Frisur, in der symmetrischen Anordnung und Behandlung der einzelnen Locken ist auffallend; man vergleiche dazu den oben ziemlich flach abschneidenden Kopfumriß, die breiten Gesichtsformen, die niedrige Stirn, den großen Mund mit den wulstigen Lippen, das vorgestreckte Kinn und die plumpen schweren Körperverhältnisse. Gleich einigen der athenischen Porosfiguren, die sich an die beiden Werke aufs engste anschließen lassen (z. B. Nr. 52 und 10 der Akrop.), trägt die Figur aus Kreta über dem enganliegenden faltenlosen Peplos noch den Mantel über die Schultern geworfen. Von der einst vorhanden gewesenem Farbendekoration lassen sich noch die einzelnen Ornamentstreifen am Saume des Gewandes deutlich erkennen, da sie ganz nach Art der athenischen Porosfiguren im Stein vertieft ausgeschnitten waren: es sind breite Streifen mit Rosettenmustern, die noch am Halssaum, entlang den Ärmeln, dann unter den Achseln weg quer über die Brust sich verfolgen lassen; dazu ein breiter Gürtel. Ein schmalerer Ornamentsaum ist außerdem am Mantel zu erkennen. Um den Kopf ist ein Band gelegt, unter dem die Haarmasse breit ausladend hervorquillt. Die beiden Werke schließen sich, wie oben bemerkt, mit den zwei altertümlichen Jünglingsfiguren von Delphi (s. Bild 5) zu einer Stilein-

<sup>1)</sup> Vgl. Pausanias VIII 54, 5; die Figur befindet sich jetzt als Nr. 57 im athenischen Nationalmuseum.

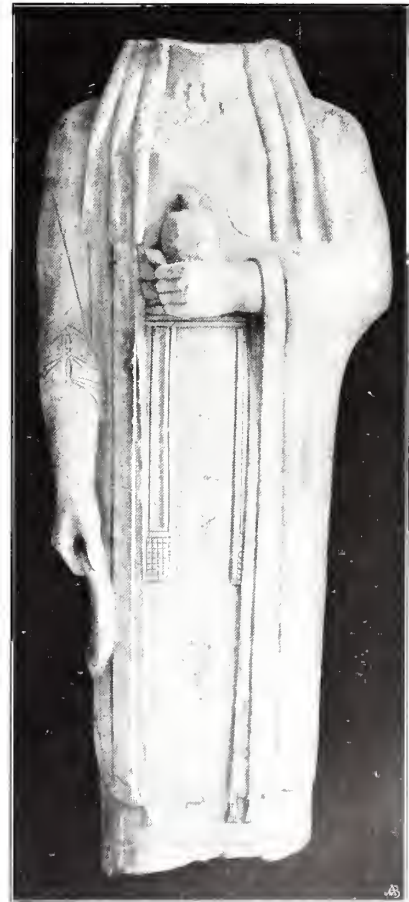
heit zusammen, nur daß das Material der letzteren bereits der vornehmere Marmor ist und sie eine etwas entwickeltere Stufe dieser Kunstrichtung darstellen. Alle diese Figuren aber verraten deutlich ihre Abkunft und Abhängigkeit von ägyptischen Werken (vgl. Herodot II 171).

Wohl das primitivste monumentale Bild einer Gewandfigur in Marmor, das wir aus Hellas kennen, bietet die wie aus einem Balken gehauene, von der vornehmen Naxierin Nikandre der pfeilfrohen Artemis von Delos gestiftete Statue Nr. 1 im athenischen Nationalmuseum (s. Bild 15). Das Werk stammt aus einem Mittelpunkte des jonischen Griechentums und gehört der Inschrift nach noch dem VII. Jahrhundert an. Viel steifer als alles, was wir in Poros kennen, ist die Figur offenbar noch in Holz gedacht und mag uns ihrer Form nach an die alten kleinen Xoana erinnern, die ihre Vorgänger waren. Ein Blick auf den allerdings arg bestoßenen Kopf zeigt uns den kretischen Typus, trotz des naxischen Marmors. Der Stein hat die Form eines an den Seiten leicht abgerundeten dicken Brettes; nur wenig sind seine Kanten abgenommen, die Flächen aber möglichst unberührt gelassen. Ein Gürtel mit ganz geringer Einziehung teilt den Körper in zwei sehr ungleiche Teile, die Arme liegen gestreckt am Leibe an; die Spitzen der geschlossenen Füße kommen unter dem Gewand als abgerundete Platten hervor; die geballten Hände sind durchbohrt, um vielleicht jene herabhängenden Kettchen zu tragen, die uns die Reproduktionen hochheiliger Bilder verwandten Stils auf Münzen haben kennen lernen. Mit keinem Körperteil wagte sich der Künstler frei heraus: Kopf, Brust, Leib und Arme, alles liegt in einer Flucht. Die einfache, glatte Gewandung — die Gestalt trägt den einfachen wollenen Peplos mit breiter Gürtung ohne Mantel —, die Haartracht und -behandlung — die Locken fallen, genau abge-



15. Weihestatuë der Naxierin Nikandre an die delische Artemis. Athen.

zählt, nach ägyptischer Weise gleichweit über beide Schultern — zeigen große Ähnlichkeit mit den vorerwähnten zwei Figuren aus Porosstein; die frontale Haltung mit den straff angelegten, gestreckten Armen erinnert uns an den bekannten Typus hochaltertümlicher marmorner Apollfiguren, mit denen sie zeitlich auf etwa der gleichen Stufe steht. Das Werk mag wenig älter als jene beiden Jünglingsstatuen von Delphi (s. Bild 5) sein und doch trennt die beiden Gruppen schon eine weite Kluft: die Gesichtsproportionen wie die Körperverhältnisse sind schlanker, das Kinn ist mehr angezogen, der Mund kleiner, der Gesichtsschnitt mehr länglich, der Oberkopf höher gewölbt.<sup>1)</sup>



16. Frauenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 593, s. Tafel I.)

Altnaxische  
Marmor-  
kunst

<sup>1)</sup> Der Figur der Nikandre läßt sich an Altertümlichkeit der Kunststufe nach nur das Bruchstück einer im Heiligtum des böotischen Apollon Ptoos gefundenen Porosstatue an die Seite stellen: die linke Hälfte des Unterteils einer Gewandfigur, unter deren Gewandsaum die leider verstümmelte Werkinschrift mit der Meistersignatur angebracht war; hat die Form der Nikandrestatue an ein Brett gemahnt, so wird man hier deutlich an einen Balken erinnert (atl. Nationalmuseum Nr. 6).

In athenische Werkstätten führt uns die demselben Kunstkreis zugehörige Marmorstatue Nr. 593 des Akropolismuseums (s. Bild 16, vgl. Tafel I), die mit den attischen Porosfiguren aufs engste verwandt erscheint (vgl. S. 21). Gleich diesen und der Figur von Eleutherna zeigt sie über dem noch glatten Peplos einen an den Ecken unten mit Quasten geschmückten Mantel, der gleichmäßig über beide Schultern gelegt ist und auch die Arme bedeckt;<sup>1)</sup> doch sind hier die Gewandsäume nicht mehr plastisch in den Stein eingeschnitten, sondern lediglich durch Farbe wiedergegeben (s. darüber unten). Die Figur zeigt nicht, wie andere, meist etwas spätere Werke dieses Kunstkreises, dekorative Metallzutaten, sondern war ganz aus einem Stück Marmor gearbeitet, selbst Halsschmuck und Ohrringe mit inbegriffen. Auf der rechten Körperseite, da wo der Mantel offensteht, erkennen wir die ersten dürrtigen Versuche einige Falten wiederzugeben. Auf der rechten Seite wird unter dem Mantel ein Knopfmärmel sichtbar. Es läßt uns auf ein Unterkleid als drittes Gewandstück schließen, dessen weite Ärmel hier über den Ellbogen herabfallen: es ist der dünne jonische Linnenchiton, wie wir ihn in der Folge bei allen attischen Figuren beobachten können. Während man in den dorischen Ländern, vor allem in Lakädämon, fortfuhr, den wollenen Peplos direkt auf der Haut zu tragen, ließ augenscheinlich in Attika der Einfluß des jonischen Luxus den Linnenchiton annehmen, den man aus Behaglichkeit wie ein Hemd unter dem Peplos trägt. Die Statue stellt uns so mit der gleichartigen, aber jüngeren Figur 679 (s. Bild 18 und 19) gewissermaßen das Übergangsstadium zur völligen Annahme des jonischen Kostüms dar, das bekanntlich kurz nach der Mitte des VI. Jahrhunderts die Tracht der attischen Frauen ward. In der Armhaltung stimmt die Figur überein mit den beiden Figuren 619 und 677 der Akropolis (s. Bild 20, vgl. S. 49f.).



17. Fliegende Nike aus Delos. Athen.

Vorgeschrittenere Exemplare des Typus tragen zu dem einfachen Peplos noch den sogenannten Überschlag vor der Brust. So die bekannte Figur einer Siegesgöttin aus Delos (Nr. 21 des athenischen Nationalmuseums, s. Bild 17). Sie zeigt deutlich noch alle wesentlichen Eigenschaften der Stilrichtung, die aus der Nikandrefigur spricht, aber was wir hier sehen, ist doch ein Neues und völlig Großes: statt steifer Regungslosigkeit lebhafteste Bewegung, statt solider Aufstellung auf beiden Sohlen ein freies Schweben in der Luft. Nur das zwischen den Beinen lang herabwallende Gewand stellte die Verbindung mit der hohen Basis her und gestattete so den Beinen sich frei in der Luft zu bewegen. Zum erstenmal, und nicht allein für die bekleidete Gestalt, sehen wir das Problem der Darstellung starkbewegter Figuren in der freien Rundplastik hier versucht und gelöst. Ein Hauptsitz frühjonischer Kunstübung war damals die Insel Chios und es ist jedenfalls ein merkwürdiges Zusammentreffen mit der Überlieferung, daß ein Glied der dortigen berühmten Bildhauerschule, Archermos, um diese Zeit zum erstenmal die Siegesgöttin fliegend dargestellt haben soll. In Wahrheit mag sein Ruhm darin bestanden haben, daß er den Niketypus aus der flächigen Kunst in die monumentale Rundplastik übertrug. Zufall wäre es auch, wenn uns in der Statue aus Delos das Werk des Künstlers selbst erhalten wäre; denn seine Leistung wird bei den alten Griechen, die so seltsam stark im Banne der Autorität einer einmal gelungenen Vorlage zu stehen pflegten, sogleich eine vielfältige Nachahmerschaft erweckt haben. Aber die geniale Tat seines Lebens steht

<sup>1)</sup> Gleich Statue 593 zeigen unter den Akropolisfiguren auch Figur 671 und die kleineren Statuen 666, 687, 688 den Mantel so um die Schultern geworfen; er ist stets vorne offen und reicht fast bis zu den Füßen hinab.

uns aus demselben Grunde in dem Beispiel unsrer Figur lebendig vor Augen. Sehr unbeholfen und voll der eckigen, wenig anmutvollen Bewegungen, wie sie für die Jugendzeit griechischer Kunstübung so bezeichnend sind, strebt sie, mit Armen und Beinen rudernd, eilenden Laufes an dem Beschauer vorüber durch die Luft. Unterkörper und Arme d. h. die Teile, in denen vornehmlich die starke Bewegung zum Ausdruck gelangt, sind zu diesem Behufe in die Seitenansicht gestellt, so daß die Figur hier nun auch wie ein Relief wirkt; der Oberkörper ist in den Hüften förmlich in einem Winkel von 90° nach vornheraus gedreht, so zwar daß jeder organische Zusammenhang zwischen Ober- und Unterleib verloren gegangen ist. Die Figur trägt das einfache glatte dorische Gewand, bei dem auf die Wiedergabe aller Formdetails noch verzichtet ist und das eben darum den Vorteil bietet, das Mißliche der ganzen Komposition, das Unorganische der Körperdrehung bis zu einem gewissen Grade zu verhüllen und weniger zum Bewußtsein kommen zu lassen; jedenfalls mußte sich die Durchführung des Problems beim nackten Körper viel schwieriger gestalten, wie uns z. B. schon an dem erheblich jüngeren attischen Relief in Bild 70 deutlich wird. Mannigfacher Schmuck deutet — neben den mächtigen Rücken- und den kleineren Schulter- und Fußflügeln — auf die göttliche Bedeutung der Figur; so bestand die Kopfbier dieser Nike nicht in einem einfachen Diadem, sondern aus einem doppelten Schmuckband, von denen eines das andere überragte. Und außer den spitzen, die Bekrönung des Diadems bildenden Zacken war auch der scheibenförmige Ohrschmuck der Statue mit einer besonderen Metallverzierung ausgestattet, während er bei der Akropolisstatue Nr. 593 nur im Stein wiedergegeben war. Wie dort ist aber auch bei der Nike der Halsschmuck plastisch im Stein gearbeitet, während er sonst gemeiniglich nur durch Farbe angedeutet zu werden pflegt.

Die Spuren der Verbreitung dieser ersteren Kunstrichtung lassen sich im festländischen Griechenland und über die nahegelegenen Inseln, auf Kreta und bis nach Rhodos verfolgen. Ohne Zweifel führen die ältesten monumentalen Leistungen auch dieser Stilrichtung gleichwie der älteste Typus der nackten Jünglingsfigur auf die ägyptische Kunst zurück. Aber schon durch Äußerlichkeiten, wie die Verschiedenheit der Gewandung, war hier die griechische Kunst von vornherein auf eine selbständige Entwicklung angewiesen. Dies sowie seine enge Beziehung zu den Werken der attischen Poroskunst und den Kalksteinmetopen des alten Sikyonierschatzhauses zu Delphi läßt uns den Typus als einen urgriechischen bezeichnen.

Eine Kunstrichtung von völlig entgegengesetzten Tendenzen tritt uns nur in ganz wenigen älteren Figuren vor Auge, obwohl ihr offenbar um die Entwicklung der bekleideten menschlichen Figur, speziell der Frauenfigur die größte Bedeutung zukommt mit Rücksicht auf das Ziel, welchem sie zustrebte: einen reichen Faltenwurf mit Zierlichkeit, Anmut und Mannigfaltigkeit zur Darstellung zu bringen. Der Typus erscheint bereits in seinen ältesten Exemplaren in Inselmarmor ausgeführt und setzt sich schon dadurch von vornherein in Gegensatz zur erstgenannten Gruppe und ihrer Entwicklung. Das Hauptstück steht vor uns in der großen, sorgfältig ausgeführten Weihstatue des Samiers Cherymyes an Hera, die Hauptgöttin seiner Heimatinsel (s. Bild 20). Mit ihr schließen sich zwei wenig jüngere Statuen, die in Athen zutage gekommen sind, zu einer Entwicklungsreihe zusammen: ein Torso, Nr. 677 des Akropolismuseums (s. Bild 21), der uns eine treffliche Ergänzung des Oberkörpers gibt, während andererseits die kopflose Figur Nr. 619 des Akropolismuseums fast wie eine Wiederholung der samischen Statue erscheint. Die Verwandtschaft der beiden Werke mit dieser ist so nahe, daß wir selten eine Gruppe zusammenstellen können, wo zwei Figuren so lückenlos die weitere Entwick-



Alt-  
samische  
Kunst

20. Weihstatue des Cherymyes von Samos an die dortige Hera. Paris.

lung eines älteren Typus darstellen und sich gegenseitig ergänzen. Nr. 619 und 677 stammen sicher sogar aus demselben Atelier. Die Ähnlichkeit liegt nicht nur in dem grobkörnigen Marmor, aus dem alle drei gearbeitet sind, und in der eigenartigen Auffassung der Menschengestalt, sondern auch im Gewand, in der Stilisierung und der Ausführung. Körperformen und Hände gleichen einander z. B. völlig in der Bildung und im Bewegungsmotiv; der rechte Arm liegt noch ebenso ausgestreckt am Körper an und die Hände sind zur Faust geballt, wie es für die alten „Apollines“ und die Frauenfiguren der ägyptischen statuarischen Plastik typisch ist, der linke Arm ist immer vor die Brust gelegt und die Hand hält einen Granatapfel. Den gemeinsamen Kopftypus gibt uns 677 wieder: ein außerordentlich langes Oval von geometrischer Regelmäßigkeit, die Zeichnung so einfach wie möglich und ohne Ausdruck und Leben; die langgezogenen schmalen Augen liegen mit der Stirn fast in einer Fläche, die scharf abgegrenzten Mundwinkel und dünnen Lippen verleihen dem Gesicht etwas Herbes, ein flaches Stirnband umschloß das Haupt. Ein wirklicher Unterschied liegt nur in der allgemeinen Konstruktion, in der äußeren Körperumrißzeichnung, indem die Statue von Samos das architektonische Element, dem sie offenbar entwachsen ist, mit größerer Kraft und Reinheit betont, während die athenischen Statuen diesen Charakter schon mehr abgestreift haben und eine entwickeltere Stufe des Typus darstellen. Im übrigen hat die Statue des Cheramyes mit der größeren athenischen (Nr. 619) in der Körperbildung die größere Ähnlichkeit, während sie in der schematischen Faltengebung mit der etwa lebensgroßen Statue Nr. 677 mehr übereinstimmt.

Eine Haupteigentümlichkeit des Typus bildet die Tracht, in der diese Figuren erscheinen, und die Art der Gewandbehandlung. Die Hauptteile der Gewandung sind der dünne, vielgefältelte jonische Chiton mit Knopfmäuel und ein weiter, ebenfalls faltenreicher, aber etwas schwererer Überwurf, der über die rechte Schulter gelegt und dort zusammengehalten ist (bei der Statue des Cheramyes bestand das



21. Oberteil einer Frauenstatue von der Akropolis, Athen.

Gewand sogar aus drei Teilen); der Körperumriß zeigt, daß das Untergewand über der Hüfte gegürtet zu denken ist. Wie die treffende Charakterisierung der verschiedenen Gewandstoffe, des dünnen leinenen Untergewands und des schwereren wollenen Überwurfs, verrät, verfügten die Künstler bereits über eine sehr entwickelte Technik. Aber es liegt noch wenig echte Plastik in diesen langen geradlinigen Rinnen und Rillen, die symmetrisch wie mit dem Lineal gezogen die Oberfläche des Marmors leicht vertieft durchziehen, am Oberkörper vorwiegend in diametraler Richtung, am Unterkörper vertikal, so daß sie hier schwachen Säulenkanelluren gleichen, die mehr gezeichnet als wirklich gehauen sind. Es ist eine allzu regelmäßige, allzu geometrische Anordnung der Falten, die nimmermehr einen weichen stofflichen Eindruck hervorbringen kann und von jeglichem Streben nach Naturalismus noch weit entfernt ist. Welch eine Vervollkommnung in Haltung und Gewandung, wenn wir einen Blick vorauswerfen auf die lange Reihe der Frauen- und Mädchenstatuen, die einst zugleich mit ihnen den weiten Raum der athenischen Akropolis schmückten und die doch offenbar im Grunde das nämliche Gewand tragen wie diese ihre älteren Schwestern! Auch von Trennung der beiden Füße, von einem Schreiten wie bei jenen späteren

Werken oder von einem Vorstrecken der Hände im Raum ist noch keine Rede. Kein Teil des Körpers ist noch frei gearbeitet.

Der Typus verdankt seine Entstehung und Ausbildung offenbar einer östlichen Kunstschule. Dorthin verweist diese Werke vor allem der Fundort der einen Statue, dann die Eigentümlichkeiten der

Tracht, dazu ihre nahe Verwandtschaft mit einigen der Branchidenstatuen von Milet (vgl. bes. den Chares, der die nämliche Faltenbehandlung zeigt) sowie mit ganz ähnlichen männlichen und weiblichen Figuren aus Kypros und Syrien. Die allgemeine Annahme wird daher nicht fehlgehen, die diesen Stil und diesen Typus für die samische Bildhauerschule in Anspruch nimmt. Es ist eine Kunstrichtung, die im Gegensatz zu der mehr eckigen Figur der Nikandre und deren Verwandten ihrer Auffassung von der Menschengestalt in einer walzen- oder baumstammartigen Form Ausdruck gibt, so daß hier schon die Idee der menschengewordenen Säule, der Karyatide, verwirklicht erscheint.<sup>1)</sup> Auch sonst ist der Gegensatz des Typus zu der von der Nikandrefigur eingeleiteten Kunstrichtung ein vollkommener; er spricht aus dem Gewand und der Gewandbehandlung ebenso wie aus dem Umriß des Schädels, der Haarstilisierung und der Haarfrisur; die größere Dünne des Gewandstoffs aber ist dadurch zum Ausdruck gebracht, daß das Gewand hier viel mehr den Körperformen anzukleben scheint, während es dort mehr glatt und steil und schwer hinunterfällt.

Über den Grad der Vollendung, den die weibliche Gewandstatue in der Kunst des reifarchaischen Stils erreichte, sind wir gut unterrichtet, seit die umfassenden Ausgrabungen auf der athenischen Burg gegen Ende des verflossenen Jahrhunderts eine lange Reihe zierlicher Mädchen- und Frauenfiguren zutage gefördert haben, die einst, auf hohen pfeilerartigen Basen stehend, dem Bilde der vorpersischen Akropolis einen eigentümlichen Reiz verliehen haben müssen. Zufall mag es scheinen, wenn hier wieder Athen, und in so viel entscheidenderer Weise, in den Mittelpunkt des Interesses tritt; aber es ist sicherlich mehr als das. Für die hellenische Kunst hatte Athen bisher noch weniger bedeutet als für die hellenische Geschichte; von einer spezifisch attischen Kunst war kaum noch die Rede. Zwar hatte es sich, vielleicht sogar zumeist aus eigener Kraft, soweit entwickelt, wie es uns die Poroskulpturen, der Kalbträger und der Marmororso Nr. 593 lehrten, aber was bedeutete dies gegen die blühenden Kunstschulen drüben in der Heimat Homers und im kretischen Süden, die damals die Welt mit ihrem Ruhme erfüllten! Hiegegen war Athens Handwerk nicht über die lokale Interessensphäre hinausgekommen. Da plötzlich sollte es um die Mitte des VI. Jahrhunderts durch die Berührung mit andern hellenischen Kunstschulen in ein ganz neues Stadium eintreten. Mit der landstädtischen Abgeschlossenheit, in der Athen sich bisher gefallen hatte, war es um diese Zeit vorbei. Die Stadt hatte seit Solon mehr und mehr am politischen Leben von Hellas tatkräftigen Anteil genommen und gleichzeitig machte sich in ihrem Innern ein fast stürmischer Fortschritt auf allen Gebieten geltend. Die treibende Kraft dieser fortschrittlichen Bewegung war Peisistratos und das Beispiel und der Einfluß seines Hauses, das an Bildungsfreudigkeit den Vergleich mit dem der Mediceer wohl kaum zu scheuen braucht, hat zu der Großmachtstellung, die Athen späterhin auf dem Gebiete der Kunst behauptete, damals den Grund gelegt. Zahlreiche Baumeister und Bildhauer wurden für die gewaltigen Anlagen, die sich da zum Schmucke von Burg und Stadt erhoben, notwendig, und wo das Können der einheimischen Künstler den gesetzten Aufgaben allein nicht genügte, da rief man die Meister aus den kulturell höher entwickelten jonischen Gebieten; denn Peisistratos, der die Welt gesehen hatte, wußte sicherlich sehr wohl, daß anderwärts größere Kunstfertigkeit bestand als in den Werkstätten Athens. Ihr eigenes Material, den parischen und naxischen Marmor, brachten diese fremden Künstler mit. Andere wieder suchten wohl aus freiem Antriebe den gastlichen, prunkliebenden Tyrannenhof auf. Und die mannigfaltigen Beziehungen der Tyrannenhöfe untereinander, des athenischen mit dem von

Reif-  
archaische  
Marmor-  
skulptur  
in Athen

<sup>1)</sup> Daß sich übrigens auch später die charakteristische Form des alten Typus mit seiner Vorliebe für das Säulenhafte, Idolähnliche erhielt, zeigt uns eine Mädchenstatue aus der Sammlung Baracco in Rom; sie stammt aus der Zeit des Übergangs vom altertümlichen zum freien Stil (ca. 470–460 v. Chr.) und zeigt Stilverwandtschaft mit den Skulpturen des olympischen Zeustempels. Der Bau der Figur sowie das Gewand stimmen noch völlig überein mit den erwähnten Statuen Nr. 677 und 619; die Faltenzüge freilich sind groß und schlicht angeordnet und ebenso wird in der Bildung der Gesichtsformen der zeitliche Unterschied deutlich.

Naxos, Samos etc., erleichterten den Verkehr und die Freizügigkeit der Künstler. In reicher, satter Farbenpracht schmückte sich in der Folge die Burg mit Bauten, Weihgeschenken verschiedenster Art und verschiedensten Materials und noch aus den Trümmern, die uns die Ausgrabungen auf der Burg geliefert haben, blickt der Prunk und der Reichtum der Tyrannenzeit deutlich hervor. Die glänzendsten Zeugnisse dieses mächtigen künstlerischen Aufschwungs aber sind uns in den Frauenfiguren von der athenischen Akropolis erhalten. Was anderwärts an Frauenstatuen aus jener Zeit dazu gefunden wurde — und es ist deren eine stattliche Zahl: vgl. vor allem die dem altheiligen Boden Delphis wiederentstiegenen Kunstschatze, die Friesfiguren und Karyatiden des sog. Kuidierschatzhauses, die Skulpturenreste des gewaltigen Apollontempels; dazu verschiedene weibliche Torsen aus Delos u. a. —, konnte zu dem in den attischen Figuren gewonnenen Material wenig neue Gesichtspunkte liefern. Die Ziele und die Probleme, die dieser ganzen Epoche, soweit sie sich die Entwicklung der Frauenfigur angelegen sein ließ, ihren Stempel aufprägen, kommen in diesen zum prägnantesten Ausdruck.

Frauenfiguren  
in mütter-  
ländisch-  
griechischer  
Art

Was sonst an künstlerischen Bestrebungen in Bezug auf die Gestaltung der Gewandfigur damals sich regte, tritt, nach den vorhandenen geringen Resten zu schließen, gegenüber der eben gekennzeichneten Richtung an Bedeutung völlig zurück. Kaum daß jener ältere Kunststil, den wir von der Figur der Nikandre ableiteten, in der monumentalen Kunst die dürftigen Spuren seiner Existenz und Fortentwicklung erhalten hat. Von seiner Lebenskraft und vollen künstlerischen Berechtigung legt uns

indes — abgesehen von so wenig bedeutenden Arbeiten wie der Statuette Nr. 589 und dem Hochrelieffragment Nr. 586 der Akropolis — die köstliche Mädchenfigur Nr. 679 (s. Bild 18 u. 19 von der athenischen Akropolis) ein lebendiges, glänzendes Zeugnis ab.

Ein streng konservativer Geist spricht aus dem anmutigen Werke und die Figur kann ihre Herkunft von dem balkenförmigen Weihgeschenk der Nikandre von Naxos nicht verleugnen. Die besonderen Eigentümlichkeiten der Gruppe, die schon bei Erwähnung dieser letzteren Statue sowie der Nike von Delos, der attischen Poroskulpturen u. a. hervorgehoben worden sind, behalten auch für die Statue 679 in vollem Umfange ihre Bedeutung und zeigen sich bei dem jüngeren Werke sogar noch entschiedener ausgeprägt, da sie hier in unmittelbarem, schroffen Gegensatz zu der in jener langen Reihe reichgewandeter Mädchenfiguren verkörperten Richtung derselben Epoche treten. Am nächsten schließt sich die liebliche Figur mit der um eine Stilstufe älteren Statue Nr. 593 der Akropolis zusammen, über die hinaus sie eine ununterbrochene Tradition mit den



18. Mädchenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 679, s. Tafel XVIII).



19. Rückansicht zu Bild 18.



Monumenten der altattischen Porosskulptur verbindet: vgl. die Hydrophore Nr. 52 oder die thronende Athena Nr. 10; in bezug auf die Schädelform stimmt sie mit dem Poroskopf Nr. 38 überein; besonders ist auch das Auge und der Ansatz der Wange unter dem Auge noch ganz ähnlich gebildet.<sup>1)</sup> Die Statue Nr. 679 gehört freilich der vollentwickelten Kunst des archaischen Stiles an und wir können nicht umhin, sie in der knappen Rundung und Fülle ihrer Körperformen, in der lebendigen Frische und Feinheit des Gesichts zu den vollendetsten, reifsten Schöpfungen jener stattlichen Schar marmorner attischer Mädchenstatuen zu zählen. Indes selbst Nr. 679 steht noch ganz altertümlicher Weise mit dicht geschlossenen Beinen und Füßen da, während alle ihre zeitgenössischen Schwestern, die sie jetzt auf der Akropolis umgeben, bereits zum Schrittschema übergegangen sind. Wie bei Nr. 593 hängt ferner auch noch bei 679 der rechte Arm mit zur Faust geballter Hand in derselben ägyptischen Vorbildern abgelasschen Weise herab, die wir schon bei den ältesten nackten Jünglingsfiguren beobachteten. Der linke Arm dagegen, der bereits bei 593 im rechten Winkel abgebogen erschien, aber noch ganz flach vor die Brust gepreßt war, ist bei Figur 679 völlig frei als selbständiger Teil gearbeitet und ragte wagrecht vorgestreckt dem Beschauer aus dem Bilde entgegen — ein gewaltiger Fortschritt in der räumlichen Vertiefung und körperhaften Auffassung der Statue, der gewiß trotz der ruhigen Einfachheit der Haltung nicht wenig zur lebensvollen Wirkung der Figur beitrug; leider ist der Arm samt dem Attribute, das er hielt, nicht gefunden worden. Auch bei 679 ist der Blick der Figur ohne jegliche Beugung oder Wendung des Kopfes geradeaus gerichtet — die Werke dieser Kunstrichtung waren gewiß in der Regel noch für die alte, ziemlich niedrige Aufstellung berechnet. Bezüglich der Gewandung sind die beiden Statuen 593 und 679<sup>2)</sup> von der ganzen übrigen Serie der Akropolisfiguren auszunehmen (s. oben S. 48). Sie lehren uns das Kostüm der athenischen Frauenschaft kennen, wie es gegen die Mitte des VI. Jahrhunderts Mode war. Von den altattischen Porosskulpturen, der Nike von Delos, der Nikandrefigur u. a. unterscheidet sich dasselbe dadurch, daß dort der Peplos allein das Gewand ausmachte — jenes griechische Gewand par excellence, das zugleich das älteste war und sich auch am längsten erhielt. Bei 679 ist wie bei 593 zwar gleichfalls noch der Peplos das Hauptgewandstück; aber ihm hat sich als Unterkleid der jonische Linnenchiton hinzugesellt, der allerdings nur unten über den Füßen (s. Bild 18) und höchstens noch an den Ärmeln (so bei Nr. 593) oder oben am Halse (Nr. 679?) in leichten Linien zum Vorschein kommt. Der Gegensatz zwischen der altattischen Tracht (vgl. die Hydrophore aus weichem Kalkstein Nr. 52) und der jonischen Gewandung, deren festlichen Reichtum uns die lange Reihe athenischer Mädchenfiguren kennen lehrt, war also nicht so unvermittelt und schroff in die Erscheinung getreten, wie es Herodot uns angibt. Aus dem Überfall (Apoptygma) aber, den der Peplos bei reicher ausgestatteten Figuren, wie schon bei der Nike von Delos, vor der Brust zeigt, ist bei 679 gar ein eigenes kragen- oder kapuzenartiges Gewandstück geworden, das vorn und hinten fast bis zum Gürtel reicht, an der linken Seite offen und dort auf der Schulter zusammengesteckt ist; an seinem Ende in Höhe des linken Ellbogens ist es mit einer kleinen, plastisch ausgeführten Quaste ver-

<sup>1)</sup> Die Figur steht stilistisch auch der Kunst der Metopen vom Sikyonierschatzhaus zu Delphi nicht sehr ferne. In der Mund- und Kinnbildung zeigt 679 sowohl mit dem weit älteren sog. Apollon von Tenea Ähnlichkeit wie mit dem der Zeit nach ihr näher stehenden Rayetschen Kopf in Kopenhagen; doch sind die Mundwinkel stärker in die Höhe gezogen als bei letzterem. Auch in der Bildung der Augen unterscheidet sich übrigens 679 von der großen Menge athenischer Mädchenfiguren und stellt sich nur neben die wohl etwas ältere Figur 678, mit der sie noch mehrere andere auffallende Eigentümlichkeiten (s. Haarbildung, Kopf- und Ohrschmuck, Armhaltung) gemeinsam hat: das Auge quillt bei diesen beiden nicht zwischen den Lidern hervor, sondern gleicht einer Mandel mit fast gerader Grundlinie; zwischen Brauenbogen und Oberlid finden wir keine scharfe Begrenzungslinie eingeschnitten, sondern eine konkave Einbuchtung; die Lidränder sind von feinen, ihnen parallel laufenden Linien umgrenzt; die Tränendrüse ist angedeutet, das Auge etwas schief gestellt, der Übergang zur Wange weich geführt. Vgl. in der Augenbildung den Apollon von Tenea als Vorstufe. Das Ohr ist sehr flächig und wenig naturalistisch behandelt.

<sup>2)</sup> Vgl. zu Figur 679 z. B. das sf. Vasenbild bei GERHARD, *Auserl. Vasen* Taf. XIII oder die Exekiasgefäße in Wien. Vorlegebl. 1888 Taf. VI.

ziert.<sup>1)</sup> Die beiden Enden des Gürtels, der den Peplos in der Taille zusammenschließt, fallen wie bei 593 vorne ziemlich lang herab.

Polychromie

Am auffallendsten aber bleibt bei dieser Gruppe die fast völlige Faltenlosigkeit des Gewandes, die von altersher für sie charakteristisch ist und sie ihrer künstlerischen Tendenz nach in so scharfen Gegensatz zu der Hauptmasse der etwa gleichzeitigen Gewandstatuen stellt. Besonders bei 679 tritt dieser Mangel, diese dürftige plastische Behandlung deutlich hervor: nur vor dem linken Oberarm ist das Apoxygma und an beiden Seiten vom Gürtel abwärts der Peplos in einige spärliche knappe Falten gelegt, die uns verraten, daß auch diese alte Kunstübung sich nicht völlig dem Fortschritt und dem Einfluß jener anderen, von Osten her eindringenden Richtung entziehen konnte. Aber gewissermaßen als Ersatz für die mangelnde Formgebung tritt bei den Figuren dieser Gruppe ein Umstand hinzu, in dem die außerordentlich einfache plastische Behandlung des Gewandes zugleich ihre Erklärung findet. Es erweist sich nämlich bei aufmerksamem Studium der erhaltenen Farbreste die gewöhnliche Annahme, daß die Masse des Gewandes „ebenso wie alles Fleisch“ weiß gelassen war (vgl. neuerdings A. FURTWÄGLER in „Denkm. griech. und röm. Skulptur“, Handausgabe, 2. Aufl. 1904, S. 5), als unrichtig; das ganze Gewand war vielmehr einst trotz der Kostbarkeit des Steinmaterials dicht mit farbigen Ornamenten bedeckt, wie sich an den wenigen erhaltenen Stücken noch wohl erkennen läßt. Auch in ihrer farbigen Erscheinung standen also diese Werke der besonderen Art der Porosskulpturen nahe. Freilich, was bei den letzteren ihrem größeren Material entsprechend derb ausgedrückt und auf den starken Kontrast der zwei in breiten Flächen gleichmäßig dick aufgetragenen Farben Rot und Blau gestimmt war, das bildet sich zugleich mit der Verwendung des kostbaren Marmors zu einer entsprechend zarten und technisch verfeinerten Kunstfertigkeit aus: das Gewand wird, wenigstens bei den vorgeschritteneren Exemplaren, nicht mehr einheitlich monochrom behandelt wie dort, sondern über und über mit den köstlichsten farbigen Alagrecque-Ornamenten bedeckt, welche gewiß die oft überreiche bunte Verzierung der Stoffe nachzuahmen bestimmt waren. Es ist ganz die Art, die wir von zahlreichen schwarzfigurigen Vasen (s. z. B. GERHARD, Auserl. Vasen Taf. IV, XCV, CXXII etc. oder die Françoisvase; vgl. die reichgemusterten Gewänder der großen melischen Amphoren) und besser ausgeführten Terrakotten her in den verschiedensten Spielarten, wenn auch in vereinfachter und verkleinerter Form kennen, und es war von vornherein nicht wahrscheinlich, daß es für das, was wir in der Kleinkunst so häufig und deutlich wiederfinden, in der großen Kunst an Beispielen gefehlt haben sollte.

Leider sind aber von der einst so glühenden Farbenpracht dieser Figuren nur ganz schwache Spuren erhalten und selbst an den beiden sonst so vortrefflich bewahrten Figuren von der Akropolis lassen sich nicht viel mehr als Einzelheiten der reichgegliederten Musterung wiedererkennen. Nur der Gewohnheit der alten Meister, die Muster vor dem Farbenauftrag mit einem spitzen Griffel in der Oberfläche des Steins vorzuritzen, ist es zu danken, daß wir das einstige Vorhandensein dieser reichen Bemalung noch untrüglich feststellen können.

Bei der Weihefigur der Nikandre von Naxos (s. Bild 15), die nur den einfachen bis zu den Füßen wallenden Peplos, ohne Überschlag vor der Brust, aber mit einem breiten Gürtel um die Taille, trägt, ist die Oberfläche des Steins zu sehr zerstört, um etwas von der einstigen Bemalung erkennen zu lassen. Doch ist wahrscheinlich, daß das Gewand dieser altertümlichen Figur ganz nach Art der Porosskulpturen einfach monochrom (rot) behandelt war; höchstens die Säume mögen mit zweifarbigem Mäanderornament in Rot und Blau verziert gewesen sein.

<sup>1)</sup> Auch aus der plastischen Behandlung der Partie am Halssaum geht mit Bestimmtheit hervor, daß der Umhangsteil nicht etwa mit dem Peplos zusammen ein einziges Gewandstück bildet, sondern als ein für sich bestehendes Kleidungsstück zu denken ist: zeigt doch der Saum des Kragens ein mehr erhabenes Relief als der Halssaum des Peplos (s. S. 56 A. 1).

Statue 593 der Akropolis, s. Bild 16 und Tafel I: Figur von etwa natürlicher Größe, ohne Kopf (vgl. S. 48). Halsschmuck und Ohringe sind plastisch im Stein angegeben; letztere stellen, wie Tafel I deutlich macht, zwei verschiedene Typen dar.<sup>1)</sup> Die Farbwirkung der Figur war höchst einfach; die Bemalung war vermutlich nur in zwei Farben, Ziegelrot und Grün (Blau?), durchgeführt, von denen das Rot weitaus dominierte. Das Untergewand, von dem nur der rechte Knopfmäander sichtbar ist, war sicher einfarbig (grün, blau?). Die tatsächlich vorhandenen Farbreste sind äußerst spärlich: man erkennt Spuren von Rot an Locken und Halsband, von Lichtgrün (Blau?) am Gürtel und an den plastisch dargestellten Fransen der Gürtelenden. Auf dem Peplos hat sich nur ein roter Doppelmäander, dessen Zug durch ausgesparte Vierecke unterbrochen wird, am unteren Saum des Gewandes erhalten; dazu einige Rosetten, Hakenkreuze etc., welche die Reste eines einst reichen, in der Mitte des Kleides von oben nach unten verlaufenden Streifenmusters, mit dem der Peplos ausgeschmückt war, bilden (vgl. den breiten vertikalen Einsatzstreif an manchen Gewändern der Françoisvase, bei GERHARD Taf. CXIII 2 u. a.); von weiterem Farbenschmuck zeugt nur mehr ein rötlicher Schimmer an verschiedenen Stellen der Steinoberfläche. Der Mantelsaum war mit einem breiten, einfachen Mäanderstreifen in Rot verziert, der sich dreimal nebeneinander wiederholt zu haben scheint. Auf der ganzen übrigen Fläche des Mantels haben sich lediglich einige verstreute rote Kreuzchenmuster gut bewahrt; doch deuten manche Spuren darauf, daß derselbe mit einem im wesentlichen aus Vierecken gebildeten Muster völlig übermalt war.

Auf größere Mannigfaltigkeit der Farbenbehandlung läßt nach den erhaltenen Spuren die hochbedeutende Figur der Nike von Delos (s. Bild 17) schließen. Auch hier war der Halsschmuck im Stein ausgeführt; in der Mitte der scheibenförmigen, gleichfalls plastisch angegebenen Ohringe findet sich je eine Einbohrung zur Befestigung von kunstvoll gearbeiteten Metallrosetten. Auch das rings um den Kopf laufende, über den Ohren nach abwärts biegende Diadem war erwähnenswertermaßen vorn mit eigens zugesetzten Zacken oder Rosetten aus Metall verziert. Vom einstigen Buntschmuck des Gewandes hat sich nichts erhalten; doch läßt sich folgendes feststellen: der Gewandüberschlag vor der Brust war über und über mit einem Schuppenmuster bedeckt; noch jetzt sind schuppenartig ineinander geschobene Halbkreise zunächst am Gürtel, weiter oben etwas lichter gestellte eingeritzte Kreise zu erkennen, die gewiß einst gleich dem schmalen Gürtel und dem um den Hals gelegten Schmuckband Farbe getragen haben. Dicht unterhalb der Brust war dies Schuppenmuster durch einen schmalen Mäanderstreif unterbrochen, der ganz ähnlich wie bei der S. 46 erwähnten Figur aus Kreta (s. Bild 6) unter den Achseln hervorkommt und wagrecht über den Leib zieht. Der Rockteil des Gewandes war der Mitte nach durch einen sehr breiten, kunstvoll verschlungenen Ornamentstreif gegliedert und ein ähnliches, aber viel schmäleres Bortenmuster zeigte der untere Gewandsaum. Die übrige Gewandfläche ist hier wohl wieder mit einem feinen Alagrecque-Muster bedeckt zu denken, das die reiche Stickerei dieses Festkleides in naturalistischer Weise charakterisieren soll. Eine weitere große, farbige Fläche stellten natürlich die einst vorhandenen Rückenflügel dar, deren schematisch gezeichnete Federn sich abwechselnd rot und blau vom leuchtenden Weiß des Marmors abhoben. Ganz ähnlich waren auch die kleinen Fuß- und Schulterflügel bemalt. Fügen wir hinzu, daß die Haare bräunlich rot, die Lippen hellrot, die Augenbrauen und die Wimpern dunkel, schwärzlich die Pupille in der bräunlichen Iris, die nackte Haut endlich in dem hellen Lasurton des Marmors fleischfarben wirkte,<sup>2)</sup> so ist kein Zweifel, daß die hochaufgestellte, ausdrucksvoll

<sup>1)</sup> Der Künstler sucht offenbar eine Ohrschmuckform wiederzugeben, wie sie bei K. HADACZEK, Ohrschmuck der Griechen und Etrusker S. 18, Fig. 31 abgebildet ist: ganz ähnlich finden wir sie u. a. an dem Athenakopf auf der Rückseite einiger korinthischer Münzreihen von der Wende des VI. Jahrhunderts wieder. Sie bestand im wesentlichen aus kleinen von Goldkugeln gebildeten, oft traubenartigen Pyramiden, die mit der Spitze nach unten an wagrechten Goldstäbchen hängen: am Ohr waren sie mittelst eines einfachen glatten Ringes befestigt, an dessen Rücken die Pyramide oder ein anderes ähnliches Gebilde angelötet war. Die Heimats des in Griechenland sehr verbreiteten Typus scheint Jonien zu sein.

<sup>2)</sup> Zur Bemalung der nackten Teile vgl. das unten über die Bemalung der Mädchenstatuen im Zusammenhang Gesagte.

bewegte Figur in der Pracht ihrer klaren leuchtenden Farben einst ein überaus helles und heiteres Bild bot.

Figur 679 der Akropolis, s. Bild 18, 19 und Tafel XVIII: vorzüglich aufgefaßte und künstlerisch empfundene Statue von nicht ganz natürlicher Größe, die sich zeitlich etwa zwischen Nr. 675 und 670 der unten behandelten Mädchenfiguren anordnen läßt. Wie in der Tracht und Stellung, im Motiv der Arme und in der Gesamtauffassung der weiblichen Figur, so schloß sie sich auch in der Art der Farbengebung an Nr. 593 an. Die Bemalung der Statue scheint auch hier in zwei Hauptfarben, Grün (Blau?) und Hochrot, ausgeführt gewesen zu sein; der Fortschritt ist vornehmlich in der Zeichnung und in der Verteilung der Farben zu erkennen. Das Grün ist der gleiche krustenartige Farbstoff wie bei allen übrigen Mädchenfiguren der Akropolis (s. unten). Das Unterkleid, das bei Nr. 679 nur über den Füßen und vielleicht oben am Halse <sup>1)</sup> sichtbar wird, zeigt wie gewöhnlich eine einfarbige gleichmäßige Färbung; es war grün (blau?). Das Peplogewand darüber war, wie deutlich erkennbar, über und über mit einer zarten Musterung bedeckt; leider aber sind die Reste zu dürftig, um ihren Zusammenhang erkennen zu lassen. Nur einige grüne (blaue?) Sternchen- oder Kreuzornamente, die im Gewandmuster vom roten Grunde sich abhoben, geben noch Kunde von der verschwundenen Pracht. Mit Deutlichkeit sind auf dem Peplos wieder nur die breiten Hauptornamentstreifen zu erkennen, welche die Gewandmasse einst nach bestimmtem Rhythmus gliederten: der untere Saum des Peplos sowohl wie der des kragenartigen Umhangs zeigen ringsherum eine sehr zierliche doppelte Borte mit fortlaufendem Lotosblüten- und Palmettenmuster, über dem sich ein etwas schmäleres Spiralenornament hinzieht, und daselbe Muster wiederholte sich wahrscheinlich auch in einer Borte, die am Ärmel als äußerster Abschluß diente. Es war dieses Ornament vorwiegend in Grün (Blau?) auf rotem Grunde aufgemalt, bei einzelnen Blättern der Lotosblüten, die auf unserer Tafel weiß gelassen sind, ist die Farbe unsicher; sie können grün oder lichtblau oder auch gelb gewesen sein. Vom Gürtel abwärts laufen ferner deutlich zwei breite Ornamentstreifen in der Längsrichtung des Rocks herab: auch in ihnen dominierte das Grün (Blau?). Einzelne kreisförmige Aussparungen darin sind noch zu erkennen. Es ist die sog. vordere Kleiderbreite, die durch diese zwei Längsstreifen hervorgehoben ward. Sie tragen außerordentlich zur architektonischen Belebung der Körpermasse bei und steigern den Eindruck des Karyatidenhaften, den die Figur schon durch ihre Anlage erweckt. Auch am Gürtel erkennen wir in drei schmalen Streifen noch Grün (Blau?) als Hauptfarbe und ebenso wies der Halssaum <sup>1)</sup> eine schmale Borte in grüner Farbe auf. Diese Kunst scheute nicht vor zahlreicher Verwendung von Metallzutaten zurück: nicht nur in der gesenkten Rechten, die zur Faust geballt ist, trug 679 ein Attribut, das offenbar von Metall zugesetzt war (etwa einen Zweig, einen Kranz oder eine Blüte); ein gleiches hielt einst die vorgestreckte Linke; dazu bestand auch der gesamte Kopfschmuck (Kranz) einst aus Metall, wie die Löcher ringsum im Haar bezeugen, in denen sich zum Teil noch Metallstifte erhalten haben, und in gleicher Weise waren die Ohrringe und Schulterspangen einst zugesetzt (vgl. dazu Nr. 678, 681, 671, 669 der Akropolismädchen). Der Halsschmuck dagegen war nur in Farbe aufgemalt und ist jetzt unkenntlich. Das Haarband (s. Bild 19) zeigt Spuren von Grün (Blau?). Das Haar selbst erscheint gleich den Augen heute ziegelrot (s. unten); am Mund, am Ohr und in den Nasenlöchern fanden sich leichte Spuren von Hochrot.

Auffassung und Behandlung der Gewandfigur dieses Typus, der bis tief in die reifarchaische Zeit herein trotz einer gewaltigen Gegenströmung auf Faltengebung fast völlig zu verzichten vermag, ebenso wie die Stellung mit geschlossenen Füßen und dem geradeausgerichteten Blick gehören deutlich einer älterarchaischen Kunstrichtung an. Diese steht in der bezüglich der Formen des Gesichtes so entwickelten Statue 679 in ihren Ausläufern vor uns; die Tradition, der sie entsprang, stammt aus einer

Fortleben  
der alten  
Tradition

<sup>1)</sup> Wahrscheinlich stellt aber der grüne Schmalstreif zu oberst am Halse (s. Tafel XVIII) den Saum des Peplos dar.

Zeit, da man dem Stein noch keine eigene Wirkung zugestand und die eigentliche Kraft plastischen Ausdrucksvermögens zum größeren Teil noch der Farbe überließ. Die Figur aber, die jetzt als die schlichteste im Gewand und als einfachste in der Umrißzeichnung unter ihren Schwestern erscheint, ist sicherlich einst die reichste im Farbenschmuck gewesen und der eigentümliche Kontrast, in dem jetzt das Säulenhafte in der einfachen Modellierung des Körpers zu dem entwickelten Gesichtstypus der Figur steht, erscheint so bedeutend gemildert. Wir werden auch nicht mehr, wie es meist geschieht, eine bestimmte Absicht des Künstlers in diesem Kontrast erblicken dürfen, der etwa das lebensvolle, feindurchgebildete Antlitz auf dieser pfeilerähnlichen Gestalt doppelt wirksam erscheinen lassen sollte — solche bewußt archaisierende Mittel lagen jenen Künstlern, die mitten in einer produktiven und schöpfungsfreudigen Zeit standen, gewiß ferne; wir müssen vielmehr darin lediglich den Beweis erblicken, daß jene ältere Tradition auch zu einer Zeit, da schon die fortgeschrittenere Plastik der jonischen Inseln ihren Einzug im Mutterlande gehalten hatte und die derbere altattische Art gänzlich in ihren Bann zu schlagen schien, in Athen noch kraftvoll lebendig blieb. Dazu stimmt der Gesamteindruck der Figur, die mit der Frische und Unverdorbenheit eines Naturkinde unter der Menge rokokoartig aufgeputzter, stolzer, bereits Großstadtluft atmender Gefährtinnen steht. Hier stoßen zwei Welten aufeinander.

Mit unserer Figur, die gewissermaßen einsam unter der Schar jener in weite faltenreiche, schimmernd weiße Gewänder gehüllten Gestalten steht, mit denen sie die Entstehungszeit und das Material gemeinsam hat, verschwindet für uns diese Art der Farbengebung aus der großen figürlichen Plastik. Der schlichte, kräftige Stil dieser Kunst, die offenbar auf den kykladischen Inseln und in der Peloponnes sich ausgebildet hat und ebenso in Athen von altersher eine Heimat hatte — die Porosskulpturen von der Akropolis, die Kalksteinmetopen des delphischen Sikyonierschatzhauses, die Figur der Nikandre aus Delos sind in gleicher Weise ihre Verwandten —, schien überhaupt in der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts in Gefahr zu sein, von jener anderen, viel glänzenderen Richtung, die damals mit ihren Frauengestalten die Hallen der Akropolis füllte (s. unten), gänzlich beiseite gedrängt zu werden. Aber als im ersten Viertel des V. Jahrhunderts jene völlige Veränderung des Geschmacks und der künstlerischen Ziele eintrat, als jene große Reaktion gegen alles, was aus dem Orient kam, einsetzte (vgl. Kapitel VII) und an Stelle des jonischen Gewandes wieder das nationalgriechische Kostüm, den Wollenpeplos, zu Ehren brachte, da feierte auch der alte Kunsttypus, der uns zuletzt in der Statue 679 entgegengetreten war, eine um so glorreichere Auferstehung, indem man seinen Vorzügen eine gerechtere Würdigung entgegenbrachte und für das Schlichte, Große und Monumentale, das in der Figur liegt, volles Verständnis zeigte. Das älteste Werk der Akropolis, an dem man diese Rückkehr zum alten Typus und zum alten Kostüm erkennt, ist die kleine Athena-statue Nr. 140 aus der Zeit um 480 v. Chr. Sie trägt als Hauptkleid wieder den Peplos mit Überschlag, der auf der rechten Körperseite offen und über den Hüften mit einem strickartigen Gürtel geschlossen ist, darunter den Chiton, der an seinen kurzen Ärmeln über den Schultern kenntlich wird. Es ist genau das Kostüm der Statue Nr. 679, doch ohne die Starrheit und die Fehler in deren Bildung und von einem neuen Geist für Schönheit und Ausdrucksvermögen der Drapierung erfüllt. Und in der Folge ver-raten die großen Gewandfiguren der Epoche des strengen Stils in ihrer Typik deutlich die Abstammung von jener alten, gerade durch ihre Einfachheit so wirksamen Kunstrichtung und nehmen in gewissem Sinne sogar das alte Bewegungsschema wieder auf; vgl. z. B. das Armmotiv der sog. Hestia Giustiniani in Bild 62, der Athena Parthenos u. a.: ein Arm ist gesenkt, der andere im Unterarm gehoben. Mit einem Sprunge über die blendende Reihe der jonisch bekleideten Korenfiguren der Akropolis hinweg verbindet so eine direkte Linie die ältesten Werke attischer Skulptur mit der Epoche der klassischen Kunst. Nur die alte Art reichster, überaus zierlicher Bemalung ist dann für immer dahin. —

Welch andere Sprache, gesättigt von Freude an festlichem Glanz und prunkvoll jonischer Feiertracht, an kunstvoll geordneter Haartracht und buntem Schmuck, redet jene andere Gruppe zu uns,

der jonisch-  
kleinasiati-  
schen Kunst



22. Oberteil einer Frauenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 669, s. Tafel II).

die aus derselben Zeit, kaum ein Menschenalter nach den Poroskulpturen, in einer stattlichen Reihe polychromer Statuen so machtvoll verkörpert vor uns steht! Zwar sind die athenischen Figuren nicht die einzigen Vertreter dieser Stilrichtung: in manchen älteren Werken lassen sich ihre Vorstufen deutlich erkennen (s. unten; hier sei verwiesen auf die unterlebensgroße Marmorfigur Nr. 16 der Kopenhagener Glyptothek mit fast noch enggeschlossenen Beinen) und bei den ergiebigen Ausgrabungen in Delphi und auf Delos sind ihnen zahlreiche Schwestern erstanden. Andererseits können wir sie in Statuen wie Nr. 684, 686 u. a. der Akropolis, den Metopenfiguren des Athenerschatzhauses zu Delphi, der Athena in der westlichen Giebelgruppe des Äginatempels, zahlreichen Werken der Kleinkunst (von denen wir nur die beiden Bronzefiguren Nr. 6448 und 6447 des athenischen Nationalmuseums: eine kleine flachgegossene, einst vergoldete Athenafigur aus dem Perserschutt und eine ebensolche vollbronzene Athena im Kampfschema, hervorheben) bis an den Ausgang des archaischen Stils und darüber verfolgen.<sup>1)</sup> Auch sind nicht zwei Figuren darunter, die in allen wesentlichen Punkten vollkommen übereinstimmen und die wir also mit

Sicherheit demselben Meister zuschreiben könnten. Aber aus der Menge uns erhaltener, ähnlichgearteter Schöpfungen tritt uns die berühmte Reihe der attischen Mädchenfiguren als eine sowohl dem Fundort, wie mehr noch ihren inneren Eigenschaften nach enggeschlossene Gruppe entgegen. Dazu ist die Entstehung der Figuren nach der unteren Zeitgrenze hin ziemlich genau bestimmt. Der fromme Sinn der Athener hatte sie in der Zeit der Peisistratidenherrschaft und der ihr folgenden Epoche der aufblühenden Demokratie aufgestellt zu Gefährtinnen der jungfräulichen Gottheit, der sie geweiht waren; von den frevlerischen Händen der hereinbrechenden persischen Scharen waren sie dann bei der wiederholten Zerstörung der Stadt (480/479) von ihren Sockeln gestürzt und der Vernichtung preisgegeben worden. Was nicht dem Feuer erlag, war bei dem darauffolgenden Wiederaufbau durch die Athener in die Erde versenkt worden und das perikleische Zeitalter hatte über dieser Schuttdecke jene herrlichen Bauten errichtet, die seinen Ruhm ausmachten und deren bedeutende Überreste heute noch stehen. Der Schoß des Akropolisfelsens hat uns so ihre Trümmer treulich bewahrt. Sie bilden aber demzufolge nicht nur eine Einheit der Herkunft nach, sondern dürfen, gleichwie ihrem ganzen Äußern nach, zum größern Teil auch zeitlich als Einheit betrachtet werden. So darf denn auch ihre Bearbeitung sie durchaus als solche behandeln.

Architek-  
tonischer  
Charakter der  
Figuren

Die Statuen sind fast sämtlich aus dem schönen parischen Marmor gearbeitet und größtenteils in ihrem ursprünglichen Farbenschmuck erhalten. Der erste Eindruck, den der unbefangene Beschauer von ihnen erfährt, ist wohl der, daß man einen architektonischen Zweck von diesen Figuren erwartet. Sie erinnern in ihrer situationslosen Darstellung lebhaft an Karyatiden, jene weiblichen Figuren, die bestimmt waren im Verein mit anderen an Stelle von Säulen ein Gebälk zu tragen. Und

<sup>1)</sup> Ebenso ist der Typenvorrat dieser Kunstrichtung nicht einseitig beschränkt. So gehören z. B. die Darstellungen der fliegenden Nike Nr. 690, 691, 693, 694 der Akropolis nach Tracht und Stil zu unserer Gruppe und trennen sich ebenso weit von der bekannten Nike aus Delos (s. Bild 17, S. 48f.). Und auch der thronende Typus ist selbstverständlich von Anfang an in dieser Kunst beliebt; vgl. von attischen Werken Nr. 618, 620, 625 sowie mehrere kleinere fragmentierte Exemplare der Akropolis. Es ist bezeichnend für die griechischen Kunstschulen, daß sie sehr rasch ihren Typenvorrat gegenseitig entlehnten und ausglich; so stark dominiert bei den Griechen die Autorität einer einmal gelungenen Vorlage.

eine Beziehung zu den solchermaßen verwendeten Mädchengestalten, die uns am besten von dem etwa hundert Jahre jüngeren Erechtheion bekannt sind, die aber schon in archaischer Zeit in Jonien und auf den Inseln des ägäischen Meeres sich fanden (vgl. die Karyatidenfiguren delphischer Schatzhäuser), ist gewiß auch vorhanden. Wie dort sind auch hier die Jungfrauen gedacht als Dienerinnen der Gottheit und wie dort bedeuten die attischen Mädchen nichts für sich allein, sondern wirken gleichsam herausgerissen aus einem größeren architektonischen Zusammenhang. Der ursprünglich tektonische Charakter der griechischen Kunst tritt uns bei ihrem Anblick unwillkürlich wieder ins Bewußtsein.

Offensichtlich ist der entschiedene Gegensatz der Gruppe zu der im Vorhergehenden betrachteten Kunstrichtung. Im Bewegungsmotiv der Arme und Beine, in der Tracht und Gewandbehandlung ebenso wie in der Auffassung des lebendigen Körpers unter der Gewandhülle zeigen sich tiefgehende Verschiedenheiten. Während jene ältere Richtung auch in ihren entwickelteren Schöpfungen von vornherein auf die plastische Wirkung der Faltengebung zu verzichten gewillt ist und durch reichliche Anwendung von Farbe diesen Mangel zu parallelisieren trachtet, erkennt diese in der Ausgestaltung einer rein plastischen Gewandbehandlung ihre vornehmste Aufgabe. Naturgemäß setzt eine solche Tendenz, die dem Material die eigene Wirkung sichert und ihr vertraut, eine hochentwickelte Marmortechnik voraus. Während ferner jene ältere Richtung ihre Gestalten nicht mit getrennten, sondern mit dichtgeschlossenen Beinen bildet und an dieser Stellung bis in die Zeit ihrer Reife festhält, sind die Mädchenfiguren dieser Kunstrichtung meist schreitend dargestellt.<sup>1)</sup> Von einem seitlichen Verschieben in den Hüften ist freilich noch keine Rede; Kopf, Beine und Füße verharren noch strenge in einer Senkrechten: es ist das einfache, dem alten „Apollotypus“ entlehnte Schreitmotiv, das sich bei fast allen diesen Figuren in der althergebrachten schematischen Weise wiederholt. Und zwar scheint dieses Motiv auf die bekleidete Gestalt erst in dieser Epoche übertragen worden zu sein; die nächst älteren Verwandten dieser Mädchen nach Tracht und künstlerischer Auffassung (vgl. z. B. Nr. 16 der Kopenhagener Glyptothek oder Nr. 619 der Akropolis) zeigen noch jene geschlossene Beinstellung. Nicht minder deutlich läßt unsere Gruppe im Bewegungsmotiv der Arme den Fortschritt erkennen. Diese sind frei gearbeitet, und während der eine Arm im allgemeinen noch längs des Leibes herabhängt, ist der andere so wie bei Nr. 679 mit einem Attribute in der Hand im rechten Winkel abgebogen nach vorne gestreckt, so daß also die Bewegung der Figuren, wenn auch noch zaghaft, durchweg in den freien Raum hinausgreift. Dies Motiv, dem wir hier als einem charakteristischen Kennzeichen des Typus und der Kunststufe vielleicht am frühesten begegnen, verrät uns bereits die deutliche Tendenz aller echten Rundskulptur: sich dreidimensional im Raume zu entwickeln, ein Ziel, das sie erst zweihundert Jahre später im Apoxyomenos des Lysippos völlig erreicht.

Sobald aber einmal die bekleidete Figur schreitend dargestellt wird, werden alle Konsequenzen daraus gezogen. Beim Schreiten muß das sehr lange faltige Gewand bis zu den Knöcheln emporgezogen und festgehalten werden. Wir sehen daher in der Folge in Verbindung mit der Schrittstellung für die Kostümfigur das Motiv des Gewandfassens aufkommen, das uns bei den Werken der ersterwähnten Gruppe fast nirgends begegnet. Wie sich aus dem Verlauf des breiten Einsatzstreifs, der senkrecht in der Mitte

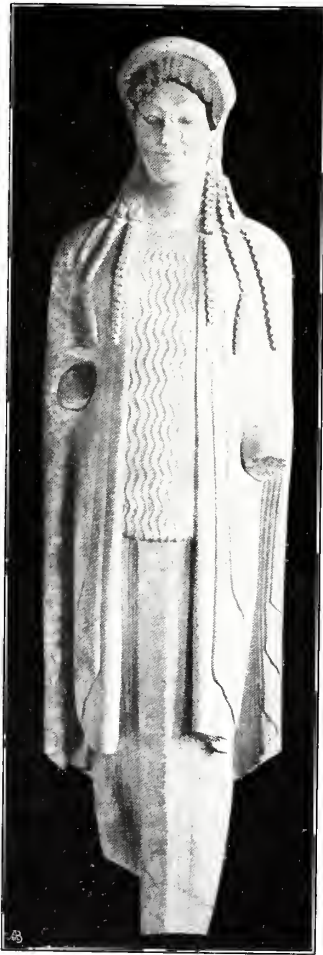


23. Frauenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 678, s. Tafel II).

Künstlerische  
Tendenz

Bewegungs-  
motiv

<sup>1)</sup> Sehr wenig entwickelt erscheint dies Schreiten bei der kleinen athenischen Gruppe Nr. 670, 671, 683 etc.; s. unten S. 61, 5.



24. Frauenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 671, s. Tafel III).

des Rockes herabfällt, ergibt, ist der Hergang dabei in der Regel der, daß die Hand das Gewand etwa in der Mitte vor dem Leibe faßt (ein Stadium, das uns Figur 670, s. Bild 39, veranschaulicht), um es dann nach der Seite zu leicht in die Höhe zu ziehen. Der Grund freilich, warum dieses doch eigentlich unplastische Motiv von den Künstlern aufgegriffen und bald zum Lieblingsmotiv dieser reifarchaischen Kunst erhoben wurde, scheint anderswo zu liegen. Indem nämlich die Masse des weiten Gewandes, das den Unterkörper bedeckt, mit der einen Hand künstlich etwas in die Höhe gerafft und zur Seite gezogen wurde, hat man einerseits bewirkt, daß es sich über den Beinen stramm anlegte und fest und flach den Formen des Unterkörpers, speziell der Beine auf allen Seiten anschloß. Alle Faltengebung, die dem Künstler Schwierigkeit bereitet hätte, ward so künstlich ausgeschaltet und die Wirkung des Gewandes förmlich aufgehoben — obgleich es in der Tat der Wirklichkeit widerspricht, daß das Gewand auf diese Weise dem Relief der Formen folgen kann, am allerwenigsten da, wo es stramm gezogen wird (s. J. LANGE S. 88) —; hingegen treten die Beine mit möglichster Körperlichkeit und plastischer Klarheit hervor. Es prägt sich die unverkennbare Neigung dieser Kunst darin aus, auch die weibliche Gestalt auf die einfacheren Formen und die künstlerische Ausdrucksweise der ihr geläufigeren männlichen Gestalt zurückzuführen. Durch das Seitwärtsziehen der Gewandmasse erhält aber zugleich der Künstler neben dem Körperumriß und unabhängig von demselben eine breite Fläche, auf der sich eine Fülle gleichmäßiger, leicht wiederzugebender Faltenmotive entwickeln läßt, die nicht die Schwierigkeit in sich bergen, sich um verschieden bewegte Körperformen herumzuschließen. So haben die Künstler, indem sie eines der beliebtesten Gewandmotive in die Kunst ihrer Zeit einführten, in Wirklichkeit das gestellte Problem in zwei aufgelöst. Und daß es im Grunde ein Nichtkönnen ist, das sie die doppelte Aufgabe trennen ließ, ist nicht zu verkennen.

Die Bewegung aber, die Arm und Hand in eine wirkungsvolle Pose brachte, eine dekorative Faltenentwicklung ermöglichte und zugleich die Möglichkeit einer gewissen Variierung in sich schloß, gewinnt in der Folge typische Bedeutung, so daß einer wie der andere dieser archaischen Künstler das Motiv als etwas Selbstverständliches aufgriff und verwertete;<sup>1)</sup> finden wir es doch sogar bei sitzenden Figuren verwendet, wie sich neuerdings z. B. für Figur 618 des Akropolismuseums erweisen ließ (s. Bild 30). Zugleich aber hatten gewisse Gesetze des Rhythmus und der Symmetrie auch auf die weibliche Figur ihre Anwendung gefunden. Da wie beim alten „Apollon“-Schema in der Regel das linke Bein das auschreitende war, konnte nur der rechte Arm vorgestreckt werden und das Attribut tragen — er wurde regelmäßig eigens gearbeitet und angesetzt; der linke hing längs des Leibes herab und war demzufolge

<sup>1)</sup> Ein zweites, in den Frauentypen der Reliefdarstellungen jener Zeit häufig wiederkehrendes charakteristisches Motiv ist das der Entschleierung mit der einen (linken) erhobenen Hand. Dieser von der archaischen Kunst her wohlbekannte Gestus ist bald typisch geworden für die bildliche Darstellung des himmlischen Ehepaares (vgl. das Metopenbild von Selinunt, die Gestalt der Hera im Parthenonfries), findet sich aber auch auf einer ganzen Reihe von Grab- und Votivreliefs, kann also keine aphroditische Bedeutung haben, wie man oft gemeint hat. Es ist vielmehr die Handbewegung, die bei Homer die edlen Frauen charakterisiert („sie hält den durchsichtigen Schleier vor die Wangen“) und dementsprechend auch in der archaischen Kunst die vornehme Dame kennzeichnet — genau so wie die ganz gleichwertige erwähnte Geste, das Gewand mit einer Hand zierlich bis zu den Knöcheln aufzunehmen. Daß jenes Motiv besonders im Relief beliebt war und sich weit hinein ins V. Jahrhundert erhält, beruht auf seiner malerischen Wirkung: von dem farbigen Schleiergrund hob sich Profil, Schulter und Arm des Weibes in all seiner Schönheit vortrefflich ab.



derjenige, der das Gewand emporzuschürzen hatte. Bei den meisten unserer Statuen ist dies die Art der Darstellung; man vgl. die Figuren 633, 594, 595, 598, 618, 667, 668, 673, 674, 675, 676, 680, 681, 682, 684 (letztere hat sogar über den vorgestreckten rechten Arm die Enden des Mantels gelegt, ganz ähnlich wie die Europa auf dem Stier in der Metope des delphischen Sikyonierschatzhauses; auch die Figuren des Frieses von Delphi zeigen das Motiv in mehrfacher Wiederholung). Wie sehr dabei das Gefühl für Symmetrie maßgebend war, mag folgende Beobachtung beleuchten. Schwerlich wird sich in unserer Zeit eine Frau finden, die beim Gehen das Kleid mit der Linken emporschürzt. Instinktiv versieht die Rechte diese Funktion, während die Linke etwa einen Gegenstand zu tragen bestimmt ist; die Rechte soll nötigenfalls sofort frei und gebrauchsfähig sein. Bei den Griechen mag es nicht anders gewesen sein. Die Künstler der Mädchenstatuen verzichteten also auf die volle Wahrheit der Darstellung und an dieser unnatürlichen Verwendung des so glücklich dem Leben abgelauschten Motives trägt lediglich die vorbestimmte Art der Schreitstellung mit vorgesetztem linken Fuße die Schuld — jener alte statuarische Konventionalismus der archaischen Kunst, von dem es im VI. Jahrhundert nur wenige Ausnahmen gibt (s. S. 40). Abweichungen hievon erkennen wir z. B. bei zwei Figuren auf dem Relief mit der Darstellung eines Schweinsopfers an Athena (Nr. 581 der Akropolis), von Vasen u. a. auf der schwarzfigurigen Amphora bei GERHARD, Auserl. Vasen, Tafel XXXIII (wo die Rechte das Gewand, die Linke einen Zweig hält), unter den Mädchenfiguren bei Nr. 678, 672, 683. Der Künstler der Figur 672, s. Bild 26, erstrebte offenbar eine gewisse Abwechslung: er drapierte den Überwurf über die linke Schulter, was ja auch in der Wirklichkeit wohl nicht selten vorkam. Um der Symmetrie in den Faltenpartien willen mußte er nun den Rock auf der rechten Körperseite fassen lassen. Die Folge war, daß der linke Arm das Attribut tragen und vorgestreckt werden mußte. Dementsprechend ist hier denn auch der rechte Fuß vorgestellt. Aber wie ungeschickt und linkisch und schüchtern führt der Künstler die ihm ungewohnte Beinstellung aus! Bei der ziemlich altertümlichen Figur 678, s. Bild 23, wird das Gewand ähnlich auf der rechten Seite gehalten und der linke Arm mit dem Attribut vorgestreckt; das würde unmöglich zu der gewöhnlichen alten Schreitstellung mit antretendem linken Beine passen; wie sich aber zeigt, waren die Füße bei dieser Figur sogar eng geschlossen. Die Figur nimmt also eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen dem durch die Gruppe 593/679 vorgestellten Prinzip und der Reihe der übrigen Mädchenfiguren ein; ist es vielleicht ein Künstler der alten Schule, der hier versucht, modern zu werden, d. h. eine Figur im neuen Gewand und im neuen Motiv des Gewandhaltens zu bilden? Zeitlich steht die Figur wohl zwischen 593 und 679. Nr. 683, s. Bild 41, hält mit der Rechten das Gewand; dementsprechend ist der rechte Fuß, freilich nur zaghaft, vorgestellt. Nr. 670 (s. Bild 39) aber, die das Gewand eben in der Mitte vor dem Leib zu erfassen scheint, zeigt die Schrittbewegung nur erst leicht angedeutet; ganz wenig ist das linke Bein, wie zum Beginn der Bewegung, vorgesetzt. Völlig verzichten auf das Motiv des Gewandhaltens nur die Künstler von Nr. 671 (wo die Linke einfach seitlich herunterhängt, während der eingesetzte rechte Arm im Winkel nach vorn gebogen war), von Nr. 687 (wo der rechte Arm am Körper herabhing und der linke, zugesetzte, im Winkel vorgestreckt war) und endlich die von Nr. 685, 666, 688, wo beide Arme eingesetzt und vorgestreckt waren. Was die — meist verlorenen — Hände trugen, zeigen viele vorhandene Bruchstücke; teils erkennen wir eine rechte Hand mit einer Schale, einem Apfel oder einem stabartig endenden Attribut (Zweig?), teils linke Hände mit Taube, Apfel oder ebenfalls einem stabartigen Gegenstand; bei vielen waren diese Attribute aus Metall zugesetzt, wie die Durchbohrungen der geschlossenen Hände zeigen. Letztere aber scheinen alle vom Brande versehrt.

Die Einheitlichkeit der Gewandung und ihrer Faltenbehandlung ist es in erster Linie, was der Reihe der Mädchenfiguren den Eindruck eines so eng zusammengehörigen Ganzen sichert, so daß ein flüchtiger Beschauer kaum wesentliche Unterschiede zwischen den einzelnen Figuren wahrnimmt. Freilich ist diese Art der Kleidung ihnen nicht allein eigen. Es ist das weitverbreitete jonische Gewand, wie wir es



25. Mädchenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 674, s. Tafel IV).

z. B. ebenso an den Skulpturen des Knidierschatzhauses zu Delphi, bei der Athena des Äginetengiebels und vielen anderen Werken aus östlichen oder attischen Werkstätten antreffen. Auf den Vasen sind es die jüngeren schwarzfigurigen und älteren rotfigurigen Gefäße, die uns diese Tracht häufig vor Augen führen.<sup>1)</sup> Sie war um die Mitte des VI. Jahrhunderts, in der Zeit der üppigen Hofhaltung des Peisistratos auch in Athen in Mode gekommen und hatte die einfache altattische Peplostracht rasch zurückgedrängt (s. oben S. 48, 53); nur für ganz junge Mädchen hielt sich dauernd der Peplos: vgl. das erwähnte Relief Nr. 581 der Akropolis).

Das Gewand besteht in einem dünnen linnenen Untergewand, dem Ärmelchiton, der sich ohne größere Faltenzüge mit einer leichten Krepelung des Stoffes dem Körper anschmiegt und dessen stoffliche Eigenschaften gewöhnlich durch feine parallele Wellenlinien gekennzeichnet sind. Die Ärmel zeigen meist keine Knöpfung, sondern scheinen genäht; er wurde also in der Regel einfach über den Kopf gezogen, was bei der Weite der Ärmel und des Halsausschnittes keine Schwierigkeit bot (Knopfmärmel am Untergewand sind außer an Figur 593 nur an Nr. 669 und 678 deutlich). Darüber umschließt den Körper das weite, faltenreiche, schräg über die Brust gelegte Obergewand. Es ist von kräftigerem (Woll-) Stoff und setzt sich aus zwei Teilen zusammen: dem Rockteil, der in der Taille gegürtet wird und bis zum Boden hinabreicht — meist ist der schmale Gürtel durch den darüberfallenden Überwurf dem Auge

verdeckt —, und einem besonders reich gefalteten Überwurf, der in unregelmäßigem Umriß auf der einen Körperseite nur bis zur Hüfte reicht, auf der andern in zwei langen Gewandzipfeln etwa in Höhe der Wade endet. Das Gewicht dieses Obergewandes wird von einem breiten Bandelier getragen, das in der Regel über die rechte Schulter läuft und quer über die Brust hinweg unter der linken Achsel hindurchzieht; am Rücken meist sichtbar, ist es vor der Brust unter einem kurzen, kymationartig gefalteten Stoffüberschlag verborgen. Außerdem wird der Überwurf am rechten Arm und der rechten Schulter durch Knöpfung gehalten. Die Untersuchung der zahlreichen vopersischen Terrakotten der Akropolis sowie der etwa gleichzeitigen Vasen könnte freilich für die Auffassung sprechen, daß das gesamte Kostüm nur aus zwei Teilen, dem eigentlichen Kleide und dem schrägen, langzipfligen Überwurf bestehe; das Rockteil und der über der einen Brust sichtbare Teil des Untergewandes wären demnach ein einziges Gewandstück. Die Bemalung dieser Figürchen ist nämlich gewöhnlich derart, daß die Untergewandpartie an der linken Schulter und der Rock in der Farbe zusammengehen und der Überwurf in der Farbe für sich steht.<sup>2)</sup> Bei den großen Marmorstatuen jedoch sind Rockteil und Überwurf koloristisch einheitlich behandelt und die Färbung des hemdartigen Unterkleides, das vor der einen Brust sichtbar wird, steht in deut-

<sup>1)</sup> Vgl. GERHARD, *Auserl. Vsn.* I. Bd., Taf. VI sf., VII rf., XII rf., XVIII rf., XXIV rf., XXVII rf., XXVIII rf., XXX rf., LXIII sf., LXXVIII rf., LXXVII rf.; II. Bd. Taf. LXXXII rf., LXXXIII rf., LXXXIV rf., XCII rf., CXV rf., CXVI rf., CXXVI rf., CXCIV rf., CXCVI rf.; HARTWIG, *Meistersch.* Taf. XXV rf., XXVIII rf., VI rf. — Über die Tracht der Mädchenfiguren s. J. H. HOLWERDA im *Jahrb. d. Inst.* XIX, 1904, S. 10 ff.

<sup>2)</sup> Diese Terrakotten sind in der Regel zweifarbig: entweder ist der Überwurf rot und die übrigen Gewandteile weiß, oder umgekehrt. Nur eine Figur der athenischen Terrakotten zeigt drei Farben verwendet: das Untergewand über der linken Brust ist rot, das Rockteil blau, der Überwurf weiß, und ganz unten über den Füßen kommt wieder das Untergewand in einem breiten roten Streifen zum Vorschein; es sind also deutlich hier drei verschiedene Gewandteile kenntlich gemacht.

lichem Gegensatz dazu; Statuen mit so vorzüglich erhaltenen Farben wie Nr. 675 u. a. geben den untrüglichen Beweis hiefür.

Über die rechte Schulter gelegt und auf den rechten Arm geknüpft erscheint der Überwurf bei den Figuren Nr. 619, 677, 669, 598, 674, 675, 676, der Athena aus der Gigantomachie des großen Akropolisgiebels, der Thronenden 618, einer Figur aus dem Ostgiebel des delphischen Apollontempels, bei Nr. 680, 681, 682, 684, 685, 686, 690, 594 (welch letztere zudem noch das Himation über beide Schultern gelegt hat). Über der linken Schulter trägt den Überwurf außer der bereits erwähnten Figur 672 z. B. die kleine Nikestatue Nr. 693.<sup>1)</sup> Auf der Seite, wo der Überwurf geknüpft ist, fallen vor und hinter dem Arme zwei lange Faltenzüge schwalbenschwanzförmig herab. Allmählich erhält dann der Überwurf, der zuerst kürzer ist, immer längere und reichere Faltenzipfel: man vgl. die schweren Faltenpartien bei der Athena des Äginetengiebels oder auf der rotfigurigen Vase bei HARTWIG, Meisterschalen Tafel VI; bei ersterer fallen noch vor der Mitte des Gewandes zwei große Faltenzipfel herab, die freilich hier sehr leblos und schematisch behandelt sind. Auch das Rockteil ist weit und faltig gedacht gleich dem Überwurf; aber, wie bemerkt, wird die Masse des Stoffs gewöhnlich von der einen Hand nach der Seite gezogen, so daß sich das Kleid über den Beinen strafft. Es verteilen sich dadurch zugleich die Hauptfaltenpartien der Figur wiederum in einer gewissen wohlbedachten Rhythmik und Symmetrie, indem der Hauptfaltenzug des Überwurfs sich auf der einen (meist der rechten) Körperseite, der des Rocks auf der entgegengesetzten (linken) Seite von der gewandfassenden Hand abwärts entwickelte. Beide Faltenmassen aber folgen in ihrer Längsrichtung der vertikalen Entwicklung der Figur, die eine weiter oben, die andere etwas tiefer ansetzend.

Eine etwas verschiedene Form des Überwurfs zeigt Nr. 673 (s. Bild 33), die ihn über beide Schultern befestigt trägt: am rechten Arm befindet sich wie gewöhnlich der Knopfärmel, links wird er durch ein Tragband über der Schulter gehalten. Das Unterkleid wird bei ihr nur am Halse und am linken Ärmel sichtbar, die Hauptfaltenpartie entwickelt sich aber auch hier auf der rechten Körperseite. Ähnlich ist der Schnitt des Überwurfs bei der merkwürdigen Figur 678 sowie bei 687 und 688; doch ist er kürzer und an beiden Armen mittels Knopfärmel befestigt. Am Halssaum scheint er hier mit dem Untergewand zusammengenäht; er bildet keinen einseitig langen Überfall, sondern zeigt ein beiderseits mehr gleichmäßig herabfallendes Apoptygma. Das Gewandstück findet sich selten auf Statuen, ist aber häufig auf Vasenbildern (s. Arch. Jahrb. XI, 1896, S. 22 ff.). Vgl. dazu eine der marmornen Giebelfiguren des delphischen Apollontempels sowie die dazu gehörige Nikefigur gleicher Herkunft.

Zu einer weiteren Gruppe schließt sich ferner die kleine Reihe Nr. 671, 670, 625, 683, 666 u. a. (vgl. das Relief 702) zusammen. Schon im Standmotiv weichen diese Statuen von der Masse der übrigen ab, indem hier nicht der linke Fuß vorgestellt, vielmehr der rechte etwas zurückgesetzt erscheint. Bei diesen Figuren ist ein Untergewand überhaupt nicht sichtbar. Sie tragen als Obergewand einen sich weich dem Körperumriß anschmie-



26. Frauenstatue der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 672, s. Taf. V).

<sup>1)</sup> Möglicherweise liegt die Ursache dieser Abweichung in der Art der Verwendung der betreffenden Statuen (die etwa als Pendants einer ähnlichen Figur in der Aufstellung entsprechen sollten); so mag auch der Wechsel in der Drapierung an den noch erhaltenen Giebelfiguren des delphischen Apollontempels sich vielleicht erklären. Daß aber diese Art des Tragens auch in der Wirklichkeit nichts Ungewohntes, wenn auch das Seltene war, zeigen die Vasendarstellungen.

genden Chiton von trikotartig wirkendem Wollenstoff, der mit seinen Knopfmärgeln beide Schultern bedeckt (nur bei 683 lassen sich die Knopfmärgel nicht feststellen). Er wird bis zu den Füßen herabfallend getragen, zeigt weiten Halsausschnitt und weite, bis über den Ellbogen reichende Ärmel, scheint aber etwas enger als das faltige Obergewand der übrigen Figuren. Über den Hüften gegürtet, ist das Kleid stets zu einem tief herabfallenden „Bausch“ über den Gürtel herausgezogen; bei der thronenden Athena Nr. 625 reicht dieser Bausch gar bis zum Knie. In den Figuren 671, 687, 666 trägt hier das Mädchen außerdem in dekorativer Weise ein Himation um beide Schultern; bei der Athenastatue Nr. 625 aber fällt gleich einem schweren Überwurf die mächtige Ägis über Brust und Rücken, die einst mit ehernen Schlangen rings umsäumt und mitten vor der Brust mit einem großen, wohl vergoldeten Gorgoneion geschmückt war. Entsprechend dem engeren Gewand zeigen die Figuren naturgemäß eine weniger reiche Faltengebung; der Gewandstoff ist durch feine, von oben nach unten ziehende parallele Wellenlinien charakterisiert. Nur am Rock bleibt gern vorne eine breite, stark plastisch hervortretende Mittelfalte stehen; man vgl. Nr. 670, 683 und 625, wo sie mit ihren fächerförmig sich ausbreitenden Nebenfalten sogar vierfach gegliedert erscheint. Der Künstler von 670 (s. Bild 39) hat sie, wie erwähnt, damit motiviert, daß er das Mädchen mit der Linken das Gewand vor dem Leibe fassen und ein wenig hochziehen läßt. In Figur 683 (s. Bild 41) dagegen lüpfte das Mädchen das Gewand an der rechten Seite und gleichwohl ist auch hier die



27. Frauenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 685, s. Tafel VI).

Mittelfalte in ihrer starken Betonung stehen geblieben — ein Zeichen, daß sie sehr bald für die Figuren dieser Richtung typisch ward. Das Unvermögen der Künstler, ein frei am Körper herabfallendes Gewand zu bilden, spricht aus solchen Eigentümlichkeiten zu uns. Der einfacheren Richtung dieser Figuren entsprach auch, wie wir unten sehen werden, die farbige Dekoration der Statuen: nur der Halssaum und ein vertikaler Längsstreif in der Mitte des Rocks vom Gürtel abwärts war mit farbigen Mustern verziert; dazu umzog in halber Höhe der Wade das Gewand ein schmaler einfacher Farbstreif und, über das ganze Gewand ausgestreut, zeigen sich einige bunte Sternchen oder Rosetten.<sup>1)</sup>

Eine eigene Stellung bezüglich der Gewandung nimmt naturgemäß die der gleichen Stilart wie die Mädchenstatuen zugehörige bekleidete männliche Figur Nr. 633 (s. Bild 29) ein: über dem leichten Unterkleid trägt sie ein ziemlich knapp anschließendes Obergewand von kräftigem Stoff, dazu über die linke Schulter geworfen und unter der rechten Achsel hindurch um den Leib gezogen das Himation; Knopfmärgel sind nicht feststellbar.

Der Fortschritt in der Behandlung des Gewandes und besonders in der Bildung reicher Faltenanlagen im Verhältnis zu den oben S. 52 ff. genannten Werken ist bei all diesen Statuen deutlich. Vor allem mußte die plastische Wiedergabe von Gewandfalten überhaupt richtig erlernt werden und wir können die Steigerung dieser Fertigkeit denn auch an der Reihe der Akropolisfiguren deutlich verfolgen. Man vgl. z. B. die flächige, fast lineare Behandlung dieser Partien bei der Statue 678 (s. Bild 23); auch bei 674 (s. Bild 25) ist der untere Teil der Figur noch

<sup>1)</sup> Das bedeutendste Werk dieser vereinfachenden Richtung, eine Figur voll Energie inneren Erlebens und Größe der Formenanschauung, ist unzweifelhaft die thronende Athena Nr. 625. Das Motiv, den rechten Fuß mit einer kraftvollen Bewegung zurückzusetzen, wodurch die Gestalt so außerordentlich an Lebenswahrheit und Ausdruck gewinnt, findet sich an dem berühmten, wohl wenig älteren Knidierfries aus Delphi ganz ähnlich wieder; dort sind es einige Figuren der Götterversammlung, die durch das Motiv im Zusammenhang mit einer entsprechenden leichten Biegung des Oberkörpers und Wendung des Kopfes ihre Unruhe und Erregung über den eben geschauten Vorgang kundgeben.

ähnlich behandelt, aber bereits ist der obere Rand des Überwurfs mit einer Menge wirklich plastischer kleinerer Fältchen belebt, die gleich einem Volant nach außen vorfallen. Nr. 680 (s. Bild 38) hinwiederum sucht durch Vervielfältigung und plastisch nachdrücklichere Betonung dieser Faltenpartien seine Vorgänger zu überbieten; vgl. z. B. den besonders reich behandelten Faltenzug unter dem rechten Arm mit seinem Streben nach realistischer Darstellung. Und ebenso sind die Falten des linken Unterkleidärmels und der obere Abschluß des Obergewandes in freierer und vollerer Weise behandelt. Welche Rundung und Körperlichkeit der Falten in Verbindung mit einer gewissen Leichtigkeit des Ausdrucks innerhalb dieser Kunstart erreicht wird, veranschaulichen uns Nr. 681 (s. Bild 34) oder die Giebelskulpturen des delphischen Apollontempels — die Falten sind hier mittels des Bohrers von unten her tief eingehöhlt —, die freilich an natürlicher Weichheit der Formen und Gefälligkeit der Linien den Skulpturen des dortigen Knidierschatzhauses nicht entfernt gleichkommen.<sup>1)</sup> Aber diese Gewänder wirken eben überhaupt nicht naturalistisch. Wie wenig die Künstler der Akropolisfiguren den natürlichen Zug der Falten beobachten und wie wenig ihr Sinn für den natürlichen Fall eines Gewandstücks entwickelt ist, zeigt schon die flächige Art, wie die Unterkörper dieser Statuen behandelt sind. Die Gewänder sind hier in völlig unrealistischer Weise so gebildet, als ob sie am Körper anklebten, und die quer über den Leib sich spannenden Falten, die sich bei der Bewegung der Figuren notwendig ergeben, sind fast völlig ignoriert und nur durch leichte Einritzungen in der Oberfläche des Steines angedeutet.

An den Füßen ist die Mehrzahl der Mädchen unbekleidet gewesen; andere tragen Sandalen mit rot aufgemaltem oder auch plastisch angegebenem Riemenzeug (so 672, 618, 598, 625 u. a.), einige rotbemalte Schuhe (z. B. Nr. 683 und ein wohlerhaltenes zweites Fußstück). Das Haupt war bei den meisten mit einem bunten Diadem (Stephane) geschmückt, das gewöhnlich vorne wie gestieft vom Kopfe sich abhebt, in Höhe der Ohren nach rückwärts-abwärts umbiegt und sich hinten dicht der Kopfform anschmiegt (vgl. 670, 671, 672, 673, 675, 676, 680, 681, 682, 683, 687). Die meist im Stein ausge-meißelten Ohringe zeigen in der Regel die aus dem jonischen Kunstkreis stammende Form einer runden Scheibe mit aufgemalter Rosette; die wenigen Ausnahmen, die an den Ohrläppchen gebohrte, offenbar für die Befestigung metallener Ohrgehänge bestimmte Löcher zeigen, s. S. 56.<sup>2)</sup> Ein schmales, nur durch Farbe angedeutetes Halsband, ein plastisch im Stein ausgeführter Armreif am Unterarm vervollständigten den für die griechischen Statuen unentbehrlichen Schmuck.

Auf einem meist wenig durchmodellierten Halse, der zuweilen überhaupt nur auf eine rohe Keilform zugeschnitten ist (so z. B. merkwürdigerweise bei den sonst so vorzüglichen Stücken Nr. 674, 684, 682, während andererseits Figuren wie Nr. 673 oder gar Nr. 686 nur glänzende Ausnahmen bilden) und für sein Teil im allgemeinen auf eine wenig scharfe Naturbeobachtung schließen läßt, ruht ein Kopf, dessen auffallend kleines Hinterhaupt für diese Werke der archaischen Zeit geradezu typisch ist. Eine Seitendrehung des Hauptes, wie sie in der Darstellung der menschlichen Gestalt für die nächstfolgende Epoche das Gewöhnliche ist, kennen diese Figuren noch nicht; aber gegenüber der Reihe alter sog. Apollofiguren, die noch meist den Blick unverwandt geradeaus gerichtet halten, zeigt ihre Kopfhaltung doch einen Fortschritt in dem Versuch einer wenn auch geringen Steigerung der Beweglichkeit. Der Blick dieser Mädchen ist nämlich — auch im Gegensatz zu der oben als erste aufgeführten Gruppe von Frauenstatuen — leicht nach abwärts gerichtet, der Kopf leise nach vorne geneigt; man vgl. darüber die Stücke Nr. 670, 671, 673, 674, 680, 682, 683, 686, 687, 693 u. a. Zunächst war dies wohl die rationelle Folge einer höheren Aufstellung, die in dieser Kunstrichtung schon früh Sitte war und die

Fuß-  
bekleidung

Schmuck

Der Kopf

<sup>1)</sup> Daß daneben auch die ältere schematisch-lineare Art sich forterhält, bezeugt die steife und leblose, wie mit dem Lineal behandelte Gewandmodellierung der sonst so entwickelten späten Statue 686; vgl. unten S. 70.

<sup>2)</sup> Vgl. HADACZEK a. a. O., S. 10 ff.



28. Frauenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 598, s. Tafel VII).

Statuen beträchtlich (1—1,50 m) über den Standpunkt des Beschauers hinaushob.<sup>1)</sup> Beispiele dieser ziemlich schlanken Basisform haben sich uns auf der Akropolis mehrere erhalten; bekannt ist das pfeilerartige Postament, das die Künstlerinschrift des Antenor, des berühmten Sohnes des Malers Eumares, zeigt und vermutlich schon im Altertum so wie heute die stattliche Figur Nr. 681 trug,<sup>2)</sup> bekannt auch die leichte säulenförmige Basis mit dem Stifternamen des Euthydikos (Nr. 609), jenes für eine überlebensgroße, diese für eine Statue von etwa Dreiviertel natürlicher Größe berechnet. Aber woher immer der Anstoß zum Fortschritt kam, die weitere Entwicklung der Bewegungsfähigkeit war, nachdem einmal der Bann gebrochen, gewiß auch hier nicht mehr aufzuhalten.

In meist flachem Bogen, der die Stirne freiläßt, aber über die Schläfe tief hereinfällt, umrahmt das Antlitz ein reicher und mannigfaltig behandelter Haarkranz, auf dessen sorgfältige Wiedergabe offenbar der größte Wert gelegt wird (vgl. Kapitel VI). Das Gesicht zeigt durchweg die ziemlich vollen fleischigen Formen, die den Werken der jonisch-attischen Kunst überhaupt eigentümlich sind. Runde Wangen, eine feine, aber fleischige Nase, ein kräftig entwickeltes Kinn,<sup>3)</sup> das gleich der Nase zuweilen sogar spitz zu nennen ist, ein schwellender Mund mit schmalerer Ober- und breiter, etwas herabhängender Unterlippe sind charakteristisch für diese zarten, ovalen Gesichter. Auf dem Antlitz scheint ein freundliches, zuweilen etwas starres Lächeln zu schweben, indem die Mundwinkel in der Regel seitwärts etwas in die Höhe gezogen sind. Meist ist die Bildung des Ohrs etwas vernachlässigt.

Es ist flächig behandelt und gleicht in seiner leblosen Stilisierung nicht selten einem Gefäßhenkel. Bei der mit Ausnahme der Halspartie so vorzüglich aufgefaßten Figur Nr. 674 scheint es gar völlig unorganisch auf dem Haare aufzuliegen, während bei den übrigen doch wenigstens das Haar richtig hinter das Ohr zurückgeführt ist. Stark stilisiert und flächig wirkt es ferner bei den Figuren Nr. 675, 676, 679, 680, 682, 687, 685, 666, 681. Etwas natürlichere Bildung verrät es bei Nr. 672, 683, 671, 670; auch 678 ist in dieser Rücksicht etwas lebendiger ausgeführt; 673 zeigt sogar eine ziemlich tiefe Einarbeitung der Ohrmuschel. Ein wirklich gut modelliertes Ohr zeigen nur die ganz entwickelten Figuren 684, 688 — es ist schon die schöne breite Ohrmuschel, die wir an attischen Köpfen der nächsten Periode so gerne finden —

<sup>1)</sup> In Griechenland war damals das Gewöhnliche die zweistufige Basis, die in der Regel die Höhe von etwa 60 cm = 2 Fuß erreichte, die Normalhöhe der Basis jener archaischen Zeit. Aber in der Form der sog. Antenorbasis (vgl. damit auch die Stele von Lampträ in Attika), der Euthydikosbasis und einer Anzahl anderer Piedestale von Statuen, die auf der Akropolis gefunden worden sind, klingen doch noch die leichteren und komplizierteren Bauformen des achäischen Stiles nach, der einst im Athen des VII. Jahrhunderts beliebt gewesen zu sein scheint und den wir noch in architektonischen Einzelheiten der berühmten Françoisvase erkennen: man vgl. z. B. den Thetispalast hier mit den ganz ähnlichen Bauformen an den Tempeln der achäischen Kolonien Großgriechenlands. Freilich befinden wir uns mit dem letzteren Beispiel schon in der Übergangsperiode, wo die einfachen, strengen dorischen Formen die achäischen Bildungen zu verdrängen streben. Doch hat bei unseren Figuren das alte achäische, hohe Basenschema deutlich noch seine Kraft bewahrt.

<sup>2)</sup> Die Farben der Basis in Rot, Blau und Grün könnten in ihrer Zusammenstellung gewiß vortrefflich zur Statue 681 (vgl. Taf. XII) passen. Andererseits aber erscheint das Postament für die mächtige Figur etwas klein und zeigt das Fußstück der Statue selbst, in den Gesimsblock mit der Einlassung für die Statue gestellt, ein niedrigeres Niveau als dieser, während wir uns doch in der Regel einen in der Höhe des Basinsniveaus endigenden Abschluß des Gewandes vorzustellen haben. Die Zugehörigkeit der Statue 681 zur Antenorbasis ist also zweifelhaft. Jedenfalls stand jedoch Statue 681 in ganz ähnlicher Weise erhöht; nur indem man sie auf ein hohes Postament mit stark sprechenden senkrechten Linien stellte, ließ sich eine schlankere Wirkung der an und für sich plumpen Figur erreichen.

<sup>3)</sup> Beachte als eine Reihe mit besonders stark hervortretendem Kinn Nr. 678, 631, 680, 679; dazu den Rayetschen Kopf in Kopenhagen, die Athenermetopen von Delphi, Nr. 686 u. 688 der Akropolis.

und 686 mit einem sehr fein und klein gebildeten Ohr, wie es uns ähnlich bei den äginetischen Skulpturen wieder begegnet. Besonders charakteristisch aber für die gebundene altertümliche Weise der ganzen Gruppe ist die Augenbildung: mit Ausnahme der am weitesten vorgeschrittenen Figuren ist das Auge in der Regel schräg ins Gesicht gestellt, indem sein äußerer Winkel gleich dem Munde ein wenig aufwärts gezogen erscheint. Der Augapfel selbst ist noch nicht richtig in den Knochenbau des Gesichtes eingesenkt; er quillt vielmehr mandelförmig oder besser: in Form eines großen Getreidekorns oft ziemlich schmal zwischen den geschwungenen, breiten Lidern aus der Gesichtsfäche hervor.<sup>1)</sup> Die Lider ihrerseits heben sich bei älteren Figuren wie 674, 672 etc. in schwachem Relief, bei jüngeren Stücken entsprechend stärker, aber stets plastisch und kräftig von der Fläche des Auges ab. Die Lidhaut spannt sich dabei bandartig über die Wölbung des Augapfels und trifft oberhalb desselben scharfkantig auf die vom Brauenbogen abwärts-einwärts verlaufende Fläche. Ausnahmen, wo die beiden Flächen nicht durch eine solche bestimmte Abgrenzungslinie geschieden sind, bilden Nr. 681 und einige s. unten Anm. 1 genannte Stücke. Die Unterlider, die in etwas geringerer Breite gleichfalls der Wölbung des Auges folgen, finden in der Regel einen weichen, konkav eingetieften Übergang gegen die Wangenfläche hin. In den Augenwinkeln ist bereits zumeist eine Andeutung der Tränendrüse erkennbar. Da wo die Richtung des Blickes nach abwärts zum Ausdruck kommen soll, quillt das Auge oben etwas weiter aus der Gesichtsfäche vor als unten. Das Ganze ist überwölbt von dem hochgespannten, schön gerundeten Zug der Brauen. Bei den entwickelteren Figuren, deren Profilinie bereits steiler gezeichnet ist und deren Kinn weniger spitz zuläuft, wird für die Behandlung der Augenpartie eine andere Weise charakteristisch: zwar die Form des Auges ist noch die gleiche, aber die Lider werden hier weit kräftiger modelliert, so daß sie sich stark plastisch vom Gesicht abheben und zwar nicht nur gegen das Auge, sondern auch gegen die vom Brauenbogen nach abwärts laufende Fläche sowie gegen das Jochbein zu. Nr. 686 ist für diese jüngere Bildung typisch: hier sind die Lider bereits so kräftig ausgebildet und hervorgehoben, wie wir es bei dem bekannten blonden Ephebenkopf Nr. 689 der Akropolis (s. Bild 43) finden, nur daß bei diesem das Unterlid noch fleischiger wirkt. Jetzt erst ist aber das Auge richtig eingebettet zwischen die wulstig modellierten Lider, die fast zu schwer wirken in diesen zarten Gesichtern.

Für den geistig bedeutenden Ausdruck des Gesichtes hat diese Kunst noch keinen Sinn. Man ist noch weit entfernt von dem Idealtypus, wie ihn ein halbes Jahrhundert später die phidiasische Epoche ausbildete. In dieser reifarchaischen Zeit hält sich vielmehr der Künstler möglichst an sein Modell. Alle



29. Statue eines Bürgers. Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 633, s. Tafel VIII).

Typik und  
Porträthäufig-  
keit

<sup>1)</sup> In den Werken der archaischen Kunst lassen sich vornehmlich zwei Arten der Augenbildung unterscheiden: die einen zeigen zwischen Brauenbogen und Lidrand eine leicht konkav geschwungene Eintiefung, die andern lassen sie in einem scharf eingeschnittenen Winkel aufeinanderstoßen. Letztere Art, das hochgeöffnete, wie von außen her aufgesetzte Auge zu modellieren, ward in Athen bevorzugt. Bei 681 und 682 war das Auge von edlerem Gestein eingesetzt; bei 669 und 677 quillt es nicht zwischen den Lidern hervor, die Augenöffnung ist hier ziemlich weit, die Partie um das Auge noch sehr flächig behandelt, bei 669 aber kräftiger ausgebildet als bei 677, und zwar ist besonders die Einwölbung zwischen Brauenbogen und Lid hier schon kräftiger ausgedrückt als bei 677. Auch bei 678 quillt das Auge nicht zwischen den Lidern hervor: im allgemeinen auf einer geraden Grundlinie aufgebaut, wie schon bei 677, zeigt auch dieses zwischen Brauenbogen und Lidfläche keinen scharfgezeichneten Einschnitt, sondern eine sanftgeschwungene Einbuchtung; die Lider selbst sind als schmale Ränder abgesetzt. Der Übergang zur Wange ist ziemlich weich, das Auge nur wenig schräg gestellt; vgl. das zu Nr. 679 auf S. 53 Bemerkte. Auch Nr. 681 gehört hieher.

die kleinen Naturbeobachtungen, zu denen ihm dieses oder sonst seine Umgebung Gelegenheit bietet, sucht er mit treuer Liebe und Sorgfalt wiederzugeben und treibt diese Genauigkeit mitunter sogar bis zur Pedanterie. Bei der Mehrzahl der athenischen Frauenstatuen sind die Züge so individuell, daß wir eine ganze Galerie untereinander verschiedenartiger Kopftypen von porträthafter Bedeutung vor uns zu sehen vermeinen. Die Künstler sind sich offenbar der individuellen Unterschiede aller einzelnen Menschen bewußt und streben darnach, jeden mit seinen Sonderzügen darzustellen. Vortrefflich scheint vor allem dabei das Unterscheidende der Rasse herausgebildet; die Profillinie z. B. ist im allgemeinen noch dieselbe, die man auch heute als eine Eigenart des griechischen Volkstypus vielfach erkennt und ebenso werden die etwas schräggestellten Augen und der wie zu einem stereotypen Lächeln verzogene Mund noch jetzt im Süden in zahlreichen Fällen angetroffen. Aber den Künstlern fehlt doch die Fähigkeit, diese äußeren Züge zu einem dem Dargestellten ähnlichen Gesamtbilde zusammenzufassen und so setzen sie unwillkürlich bei der Ausführung immer noch ihre gewohnten Typen an die Stelle des Individuellen. Darin liegt es zum großen Teile begründet, daß alle diese Gestalten in der Wirkung einander so ähnlich sind und doch auch wieder einen so individuell verschiedenartigen Eindruck machen, so zwar



Gesamturteil

30. Statue einer thronenden Frau (Athena?) von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 618, s. Tafel IX).

daß sie von jedem unbefangenen Beschauer als Porträts empfunden werden und daß sich von keiner dieser Statuen etwa behaupten ließe, daß sie den idealisierten Typus einer ganzen Anzahl von ihnen darstelle. Von dem Modell mehr und mehr zu abstrahieren, Gesicht und Leib mehr und mehr zu stilisieren und zu idealisieren, versteht eben erst die folgende Zeit, die dem Idealtypus zustrebt und den Sinn für jenes Porträthafte immer mehr verliert, so daß sie den Weg zu diesem erst durch das „Idealporträt“, jene echte Schöpfung der Kunst des V. und IV. Jahrhunderts, mühsam wiederfinden muß. —

In den Merkmalen, die für die stilistische Zugehörigkeit entscheiden, zeigen sich innerhalb der Reihe nur geringe Unterschiede. Will man aber die Gesamterscheinung dieser Mädchenstatuen in ihrer Allgemeinheit erfassen, so zeigt sich, daß die Bildung des Körpers weit weniger gelungen ist als die der Gewänder und schmückenden Zutaten. Besser noch sind die Extremitäten und zumal die Füße sind zum Teil — so z. B. an dem auf der Euthydikosbasis erhaltenen Statuenunterteil<sup>1)</sup> — vortrefflich und mit aller jener Kunst eigenen zierlichen Sauberkeit gearbeitet; aber schon die Arme und Hände<sup>2)</sup> zeigen in ihrer schematischen

<sup>1)</sup> Ob dieses Statuenunterteil zu Figur Nr. 686, wie man gewöhnlich annimmt, oder zu Nr. 674 gehört, bedarf noch der Feststellung; nach der Struktur des Marmorblockes, der Art der Bearbeitung der Oberfläche sowie der Größenverhältnisse der Beine und Füße ist die letztere Zuteilung wahrscheinlicher.

<sup>2)</sup> Zu den wenigen besser gearbeiteten Stücken dieser Art gehört die Hand der großen Nikefigur in Delphi, die vermutlich einst als Akroterfigur den alten Tempel schmückte.



ist sich zu bewegen. Und ebensowenig verstehen ihre Künstler, die immer reichere Fülle kleinerer Faltenmotive den bestimmenden Linien unterzuordnen; es fehlt das Gerüst unter dem Gewande oder dieses selbst ist noch nicht genügend festgelegt und so hängen alle Gewänder daran „wie an einer Stange“. Alles in allem: diese Künstler bringen eine höchst dekorative Statue hervor, die aber mit der Wirklichkeit nicht viel gemein hat. Im geistigen Antlitz dieser Kunst wohnen zwei Hauptzüge, die schwer miteinander vereinbar erscheinen: das eine ist die Lust an feierlicher Repräsentation, an Pomp und reichem Kleiderschmuck; daneben aber steht die innigste Freude am Feinen und Kleinen, an der intimen, säuberlichen Ausführung nebensächlicher Einzelheiten, an denen sich der Künstler kaum genug tun kann und worüber er die Hauptlinien der Figur völlig übersieht und vernachlässigt. Ein Volk, dessen Kultur noch jung ist, berauscht sich, wie es der Jugend frommt, an der hellen Schönheit des schimmernden Marmors in der Verbindung mit einer gewissen Zierlichkeit der Form und einer heitern, bunten Farbenpracht. Diese Werke boten alle eine überaus glänzende, prunkvolle Erscheinung; doch spricht mehr rührender Fleiß aus ihrer sich überall aufdrängenden Zierlichkeit als echter Sinn für die Natur. Ihre Künstler verfügen ohne Zweifel über ein erstaunliches technisches Können; aber es sind kleinliche und sparsame Leute, ihre Kunst trägt den Stempel der Engherzigkeit und gespreizter Beschränktheit und ist aus einem der Einfalt bereits verschlossenen Land. Ihr ganzes Streben richtet sich auf die äußeren Linien der Figur und erschöpft sich in einer sonderbaren Vorliebe für die Draperie, für alle Äußerlichkeiten einer gefälligen Faltenbildung, für umständliche Haartrachten und feine Stickereien. Vor lauter Künsteln und Ausführen im einzelnen vergessen sie dann, worauf es eigentlich ankommt, und vor allem, wie der unter diesen gefalteten Gewändern liegende Menschenleib aussieht. Abgesehen von einer gewissen Porträtlichkeit in den Zügen ihrer Gesichter, die übrigens mehr ein Gemeingut aller archaischen Kunst ist als speziell dieser Werke, gelingt es ihnen nicht, ihre Gestalten aus dem Reich des Ungeborenen emporzuziehen ins goldene Licht der Sonne, daß sie, mit einem Scheine von Blut in den zarten Gesichtern, ein Stücklein vor uns wandern.

Wieviel entsagungsvoller und schlichter, wieviel größer und wahrhafter erscheint da die Kunst derer, die um dieselbe Zeit mit einer frischen einfachen Beobachtung der Natur und zugleich einem aufs Ganze gerichteten Sinn die plastische Durchbildung der nackten Jünglingsgestalt vollenden, voll unerbittlicher Strenge gegen sich selbst und in prinzipiellem Verzicht auf jenes farbenfreudige Element, das den Mädchenstatuen von vornherein ein gut Teil ihres Erfolges sicherte! Nirgends findet sich bei diesen Frauenfiguren ein adäquates Verständnis für das, was dort nach Wahrheit und Freiheit ringt, nirgends zeigt sich hier, daß man den Bau des menschlichen Leibes genügend kannte und beherrschte. Niemals gelingt es ihren Künstlern, einen richtig gebauten Körper zu bilden, der sich mit einem Schein von Natürlichkeit unter dem Gewand zu bewegen vermag. Und dies gilt nicht etwa nur für ganz geringe Stücke wie die schülerhafte kleine Figur Nr. 676. Auch die vielgerühmte kraftvolle Figur Nr. 681, die man vielleicht mit Recht dem Antenor zuzuschreiben pflegt — ihr Künstler ist in Wahrheit ein monumentaler! —, ist in dieser Rücksicht ein plumpe ungelinktes Werk und besser gedacht als ausgeführt. Oder wie wenig künstlerisches Empfinden verrät der Meister von Nr. 680, wie langweilig starr wirkt Nr. 671! Und die am reichsten geschmückte Statue Nr. 682 ist zwar hinsichtlich des aufgewendeten Fleißes eine bewundernswerte Leistung, aber als Menschenbildnis betrachtet doch auch schwerfällig und grob, mehr fein im Äußern und male- risch aufs Detail hin durchgeführt als wirklich künstlerisch empfunden. Unter den älteren Werken der



31. Kopf einer weiblichen Gottheit (Athena?) von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 696, s. Tafel IX).

langen Reihe ist Nr. 674 vielleicht die einzige, die einen kräftigen künstlerischen Sinn für den Körper und ein feines, unmittelbares Gefühl auch für das Leben im Organismus verrät; von den jüngeren bilden die Statuen Nr. 684 und 686 rühmliche Ausnahmen. Es sind das Werke, die wir zeitlich bereits mit so vorgeschrittenen Schöpfungen wie dem herrlichen Jünglingskopf Nr. 689, dem überlebensgroßen Torso eines Bogenschützen in einst buntbemaltem Panzerrock Nr. 599 und anderen entwickelteren Männerfiguren der Akropolis gleichsetzen müssen. Aber überall da, wo wir ein verwandtes Streben sich den Mädchenfiguren mitteilen sehen, scheint eigentlich schon der Rahmen der ganzen Kunstweise gleichsam durchbrochen. Sie hat sich offenbar in jenen zierlichen Frauenstatuen der athenischen Akropolis innerhalb eines engungrenzten Zeitabschnittes völlig ausgelebt und war keiner Fortentwicklung mehr fähig. Das lehrt ein Blick auf die vielleicht jüngste Statue Nr. 686. Wenn wir den Künstlern der meisten übrigen Figuren den Vorwurf nicht ersparen können, daß sie über dem Interesse für den Gewänderschmuck sich der Mühe entzogen, den menschlichen Organismus zu studieren und seine einzelnen Teile sorgfältig durchzuarbeiten, wie die Meister der nackten Jünglingsstatue dies taten, so gilt fast das Umgekehrte für jene Figur Nr. 686. Die Statue ist künstlerisch nicht bedeutend, aber ein Bravourstück hochentwickelter Marmortechnik. Nicht nur die Haar­masse über den Schläfen ist unterarbeitet, auch jede einzelne Locke, die zur Brust herabfällt, ist unter­höhlt und frei aus dem Stein geschnitten, so daß man kaum begreift, wie dies ohne ein Zerspringen des Marmors möglich war.<sup>1)</sup> Und dazu ist dem emsigen Künstler die Behandlung der nackten Teile so vorzüglich gelungen, daß die Figur in der Modellierung des Halses oder der Bildung des kräftigen Kinnes nicht nur eine der vorgeschrittensten, sondern auch eine der lebendigsten ist. Die vortreffliche Behandlung des Nackten und die volle Berücksichtigung des Körpers und seiner Teile steht aber hier in gewaltigem Gegensatz zu der leblos starren und wenig plastischen fast linearen Art der Gewand­bildung. Auch sonst ist die Statue ein merkwürdiges Werk: das Individuelle des Modells drängt sich bei dieser Figur so stark hervor, daß man sich nicht frei zu machen vermag von dem Eindruck, den diese Persönlichkeit hinterläßt und der gewiß kein angenehmer ist (man beachte besonders den unliebens­würdigen Zug um den Mund); aber offenbar hat der Künstler ein vorzügliches Modell gehabt und das Interesse für dieses spricht allzusehr aus seiner höchst eigenartigen Arbeit.

Stilverwandt-  
schaften  
innerhalb  
der Reihe

Wenn sich, wie erwähnt, unter den Mädchenstatuen auch nicht zwei finden lassen, die in allen wesentlichen Punkten übereinstimmen, so liegt es doch bei der allgemeinen Gleichartigkeit der Figuren nach Zeit, Stil und Fundumständen nahe, engere Beziehungen zwischen einzelnen derselben aufzusuchen oder sie mit ähnlichen Werken, die verwandten Kunstcharakter tragen, in Zusammenhang zu bringen. So fällt schon die stilistische Abhängigkeit vieler dieser Statuen in der Formgebung des Gesichts mit jener durch die Luft gleichsam hüpfenden altertümlichen Nike von Delos (s. Bild 17) auf; man vergleiche in dieser Hinsicht Nr. 670, 654, 680, 683, 671, 617, 696, auch 682, 675, 673, oder die Köpfchen Nr. 617 und 654. Im einzelnen stehen sich u. a. unzweifelhaft die Statuen Nr. 670 (s. Bild 39) und 673 (s. Bild 33) stilistisch nahe; doch ist die Arbeit an Nr. 670 erheblich trockener. Vielleicht noch augenfälliger sind die Ähnlichkeiten, welche die feine Mädchenstatue Nr. 673 mit der interessanten Jünglingsfigur aus dem Ptoon (s. Bild 10 und 11) verbinden. Nicht nur die Bildung des Haares mit dem Löckchenkranz, der halbkreisförmig die Stirne umrahmt, auch der Zug des Brauenbogens und die Bildung der leicht schräggestellten Augen, die Modellierung des feinen Mundes und des kräftigen Kinns, die Maße des Gesichts und die Form des Kopfes, der Hals — der speziell bei dieser Mädchenfigur so viel besser gestaltet ist als bei den meisten ihrer Genossinnen —, die Schulterlinie und das Standmotiv, alles stimmt überein mit jener Jünglingsstatue, die uns ob der gut und

<sup>1)</sup> Hinsichtlich der Frisur ist sie neben Nr. 671 die einzige, die bereits die völlig durchgeführte Scheitelbildung zeigt, wie sie in der Zeit des Übergangs allgemein modern wird und in älterer Zeit nur in den Werken einiger östlicher Stilrichtungen sich zeigt.

richtig empfundenen Gliederung des Körpers unter den Figuren ihres Typus so bemerkenswert erscheint. Auch die Sauberkeit der Arbeit ist die gleiche, nur daß die weibliche Figur in manchen Zügen zarter behandelt ist (man vergleiche z. B. die Grübchenbildung in den weichen Wangen) und daß sich an der männlichen Statue etwas härtere und knappere Formen finden. Ähnlich verhält sich 673 zu dem Jünglingsköpfchen 666. Die drei Werke könnten sehr wohl aus derselben Künstlerwerkstatt stammen. Noch weiter glaubte man (H. LECHAT) bei den Figuren Nr. 678 und 679 (s. Bild 23 n. 18) gehen zu dürfen, indem man auf Grund zahlreicher Äußerlichkeiten, die sich an beiden Statuen in gleicher Weise wiederfinden (vgl. S. 53 A. 1), meinte, beide als Werke eines Künstlers betrachten zu müssen. Doch sind die beiden Stücke in der Arbeit zu verschieden, Figur 679 der Statue 678 an Güte und Feinheit zu sehr überlegen, um diese Annahme zu rechtfertigen; auch die Körpermaße stimmen nicht überein. Gewisse Beziehungen zwischen den Meistern der beiden Statuen lassen sich freilich nicht leugnen — dafür sind die äußeren Ähnlichkeiten in beiden Werken zu mannigfaltig und auffallend. Zugleich scheint uns der attische Charakter der beiden Figuren durch mancherlei Anklänge an die Formensprache der Porosskulpturen verbürgt. Mit der Statue Nr. 681 (s. Bild 34), die schon durch ihre Stättlichkeit von den übrigen Mädchenfiguren der athenischen Burg sich unterscheidet, werden mit gutem Grund die vom Giebelschmuck des alten Tempels zu Delphi erhaltenen marmornen Figurenreste in Verbindung gebracht. Aus der Bildung der Gewänder, die im Gegensatz zu der sonst in dieser Kunst herrschenden Gewohnheit das Unterschneiden der Falten mit der Säge verschmäht und statt der naturwidrigen schrägen Anordnung der Mantelfalten sich mit einfachen senkrechten Faltenzügen begnügt, die nur am unteren Ende des Überschlags mit tiefen augenartigen Einarbeitungen belebt werden, spricht eine verwandte schlichte, auf das Große gehende Art. In mehr als einem Punkte läßt sich ferner die mächtige Figur Nr. 681 mit der wohl etwas älteren Statue Nr. 669 (s. Bild 22) vergleichen: es ist dasselbe breite Oval des Gesichts mit den großen, gerade gestellten Augen, der Zug der Brauen und die Form der Stirn, der flächige Schnitt der nach vorn fallenden Locken, das Ohr, dem in beiden Fällen die schmückende Scheibe in Metall zugefügt war, die uns den inneren Zusammenhang der beiden Werke deutlich erkennen lassen. Andererseits rückt Nr. 669 freilich dem wieder etwas altertümlicheren sog. Rampinschen Kopf in Paris (s. oben S. 3 A.) stilistisch näher: der zierlich hervorgearbeitete Löckchenkranz über der Stirne, die Bildung der Augenpartie, der Umriß des Gesichts, die Kopfform zeigen den gleichen Stil, nur daß der Pariser Kopf in seiner mühsamen Feinarbeit etwas kleinlicher behandelt ist und in der lebensvollen Heiterkeit seiner Züge an den Typhon gemahnt, während das Gesicht des Mädchens ziemlich leer und ausdruckslos erscheint. Nr. 681 hinwiederum stellt sich mit dem prächtigen Sabouroffschen Kopf zusammen, dessen unmittelbare Vorläufer wir (s. oben S. 20) in dem sog. Blaubart und seinen Genossen erkannten.<sup>1)</sup> Beachtet man die kräftigen, etwas mageren Formen der Gesichter, die Augen mit dem Ansatz der Wange, das reliefartig behandelte Ohr, den Zug des ernsten Mundes und das starkknochige Kinn: alles ist einfach und groß und entfernt sich weit von der zierlichen Art der an-



32. Frauenstatuette von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 675, s. Tafel X).

<sup>1)</sup> Der Berliner Kopf und der beträchtlich altertümlichere Rampinsche repräsentieren freilich zwei völlig verschiedene Stilarten: hier eine nicht ohne Mühen und Künsteln erreichte Zierlichkeit und Sauberkeit der Details, dort alle Formen groß geschaut und lebenswahr empfunden. Besonders eindringlich zeigt sich diese Gegensätzlichkeit in der Behandlung von Haar und Bart, die im einen Falle in unzählige kleine Buckellöckchen zerlegt erscheinen, im andern sich einfach als eine etwas erhöht stehende glatte Fläche darstellen, die oben geraut ist.

deren, freundlich lächelnden Köpfe jener Epoche. Der männliche Kopf verrät freilich in den einzelnen Zügen erheblich mehr Feinheit und Leben, sein Ausdruck eine erhöhte geistige Bedeutung, wohingegen die Frauenfigur als kolossales Werk einen mehr dekorativen Charakter trug; und die Wirkung der Figur wird noch dazu geschädigt durch die traurige Verstümmelung und eine unglückliche moderne Restauration, welche die Proportionen arg verschoben zeigt. Immerhin erscheint es deutlich genug, daß beide Werke dem gleichen Kunstkreis zugehören. Und wenn wir in der Statue Nr. 681 wirklich ein Werk aus der Hand des Antenor besitzen — Welch ein Glück, wenn uns hier gleich zwei lebendige Zeugen von der Kunst-richtung des berühmten attischen Meisters erhalten wären! Das eine, wenig ältere würde ihn uns dann in einer früheren Epoche seines Schaffens im Banne jener Stilart zeigen, die sich uns durch die große Masse der attischen Mädchenfiguren so eindringlich darstellt; in dem jüngeren erscheint wieder der echte Attiker, der Meister, den man nach Vertreibung der Tyrannen für würdig hielt, die Statuen des Harmodios und Aristogeiton zu schaffen. Und vielleicht dürfen wir auch die feine reifarchaische Grabstele eines nackten jungen Hoplitodromen aus Athen (s. Bild 70) in den weiteren Zusammenhang dieser Schule einreihen; in der eigenartigen Bildung des Vorderhaares, in der Profillinie der Stirn und des Schädels, in den Maßen des Gesichts, im Mund sowie der Zeit ihrer Entstehung nach stimmt auch sie mit der Statue des Antenor überein. Daß ferner der Künstler von Figur Nr. 676 (s. Bild 37) sich in fast stümperhafter Weise an die nicht einmal gut gewählte Vorlage der großen Statue Nr. 680 (s. Bild 38) angeschlossen hat, erhellt sowohl aus der gesamten Anlage der Figur wie auch aus der Art der Farbengebung am Gewande (s. unten). Dem Stil des letzteren Werkes stehen die beiden als Bruchstücke erhaltenen Köpfe Nr. 616 und 648 zunächst, die unter sich wieder eine stilistische Einheit bilden. In ganz ähnlicher Weise scheinen die wirkungsvolle Figur Nr. 682 (s. Bild 36) und die kleine Nr. 675 (s. Bild 32) in einer gewissen Abhängigkeit voneinander zu stehen; auch der noch jetzt auffällige Reichtum an buntem Schmuck (s. unten) zeigt diese Verwandtschaft. Die schräge Profillinie, die spitze Nase und das vorspringende Kinn findet sich ganz gleichartig bei der Athena auf dem attischen Relief mit der Darstellung eines Schweinsopfers an die Göttin (Nr. 581 der Akropolis) wieder; in der Stilisierung der Brustlocken tritt der Statue Nr. 682 auch die kleine Figur Nr. 598 (s. Bild 28) nahe. Ebenso ist eine engere stilistische Zusammengehörigkeit in den Figurenpaaren Nr. 687 und 605 (vgl. die Haarfärbung, die Haltung mit der leicht vortretenden Linie des Unterkörpers, die besondere Tracht), Nr. 633 und 685 nicht zu verkennen. Die große Athena aus dem Gigantengiebel (s. Bild 71) läßt sich hinsichtlich der Gewandbehandlung mit der als Einzelfigur freilich feiner gearbeiteten Sitzfigur Nr. 618, in der Bildung der Gesichtsformen treffend mit dem herrlichen sog. Rayetschen Kopf der Kopenhagener Glyptothek zusammenstellen. Und fast wie eine direkte Fortsetzung ihres Stils erscheint die durch Feinheit und Reife der Auffassung hervorragende Figur Nr. 684. Daß endlich Figur Nr. 686 in der stark vorgeschrittenen Entwicklung ihrer Formen mit dem Jünglingskopf Nr. 689 der Akropolis und den Giebellfiguren von der Ostfassade des Äginatempels auf einer Kunststufe steht, ist oft bemerkt worden; nach Stil und Auffassung freilich tritt sie zu beiden Werken in offenkundigen und bewußten Widerspruch. —

Chiischer  
Charakter der  
Mädchen-  
statuen

Der Erfolg des äußerlich blendenden Stiles war, wie die Menge der uns erhaltenen Werke zeigt, trotz seiner offenkundigen inneren Mängel glänzend; er hat vermutlich um die Mitte des VI. Jahrhunderts in Athen die unbedingte Herrschaft erlangt und etwa zwei Menschenalter hindurch gegen eine sicherlich nicht gering zu schätzende Gegenströmung glorreich behauptet. Die Macht der letzteren war nicht sowohl in der anwachsenden Bedeutung der peloponnesischen Vororte auf Athens politische und kulturelle Entwicklung als vielmehr in der eigenen künstlerischen Vergangenheit Athens begründet. Denn von außen her war jene spielerische Kunst zu den an den bescheidenen Poros und eine mehr derbe, schlichte Formenfassung gewöhnten attischen Künstlern gekommen. Die alte Heimat jener eigenartigen präventösen Kunstweise aber liegt an der asiatischen Küste, in der Heimat Homers. Nicht nur die Tracht, das hervorstechendste äußere Merkmal des Typus, ist jonisch, auch der offenkundige Sinn für das Dekorative, den wir an

den Akropolismädchen so besonders schätzen, die Freude an reicher Mannigfaltigkeit der Gewandung und farbigem Schmuck ist im Grunde jonisch-asiatisches Erbgut. Zwar fehlt ein direktes Ursprungszeugnis. Aber aus der stilistischen Abhängigkeit so vieler dieser Statuen von der aus Delos stammenden Nike (s. Bild 17), dann aus ihrer engen Blutsverwandtschaft mit einigen ihnen ganz ähnlichen, gleichfalls auf Delos zum Vorschein gekommenen Frauenfiguren, die sich in der feinfühligsten, zarten Gewandbehandlung wiederum mit der Statue des Cheramyas und den auf der Akropolis gefundenen Stücken Nr. 619 und 677, endlich noch mit dem sog. Harpyenmonument von Xanthos zu einer größeren Denkmälergruppe zusammenschließen lassen, wird soviel klar: die fortgeschrittenere Plastik der jonischen Inseln hatte, wohl zur Zeit des Peisistratos, ihren Einzug in Athen gehalten und mit ihrer überfeinerten Rokokomanier die kräftigere altattische Art beiseite gedrängt und die attischen Künstler in ihre Schule genommen. Speziell nach Chios, wo eine alte Schule von Bildhauern blühte, weisen Statuen mit besonders reicher Gewandung (vgl. Nr. 682, die sog. „Chiotin“). Und gewiß ist es eine damals hochberühmte Bildhauerschule gewesen, deren technische Überlegenheit sich nicht nur das weite Absatzgebiet der Inseln erschloß, sondern mit ihren Typen und Formen auch die gesamte attische Kunst jener Zeit in ihren Bann zwingen konnte. Ist es da nicht auffallend, wenn derselbe Plinius, der uns die Künstler Dipoinos und Skyllis als die ersten berühmten Marmorbildner im griechischen Mutterland bezeichnet, im gleichen Atemzug — indem er offenbar aus einer von der ersten verschiedenen literarischen Quelle schöpft — berichtet, daß „älter als die Marmorplastik des Dipoinos und Skyllis“ die berühmte Schule des Melas auf Chios war und für die Entwicklung der archaischen Marmorplastik von überragender Bedeutung geworden ist? Auf Delos und Paros lassen uns zudem Inschriften die deutlichen Spuren ihrer Wirksamkeit verfolgen. Und wenn wir weiter von Plinius erfahren, daß die Arbeiten von Melas' Enkeln, Bupalos und Athenis (ca. 540 v. Chr.), ob ihrer reizvollen Zierlichkeit noch bei den Römern der Kaiserzeit sich größter Beliebtheit erfreuten, so daß man z. B. im Giebelfeld des Apollotempels auf dem Palatin ebenso wie an den meisten andern Bauten des Augustus Werke aus ihrer Schule sah, so leiten wir aus all dem eine gewisse Berechtigung ab, mit ihrer bedeutsamen Tätigkeit auch die Stilrichtung der athenischen Mädchenfiguren in Verbindung bringen zu dürfen.

Können wir aber auch den starken jonischen Einschlag, den damals die junge Kunst des aufstrebenden Athen empfing, so daß es fast wie eine jonische Insel auf dem europäischen Kontinent liegt, kaum scharf genug hervorheben, so ziemt es sich andererseits, das anzuerkennen, was die attischen Werke von den spezifisch jonischen unterscheidet. Obwohl nämlich die attischen Statuen nach Haltung, Tracht und Stil sicherlich eine diesen verwandte und gleichzeitliche Art darstellen, so bilden sie doch innerhalb der Gattung eine in sich geschlossene Gruppe, so daß die gewöhnliche Annahme, den großen Bedarf an solchen Mädchenstatuen hätten vorzugsweise die Werkstätten der benachbarten Inseln Chios, Samos und Paros geliefert, sich dadurch gewissermaßen von selbst verbietet. Vielmehr sprechen verschiedene Umstände dafür, daß diese Werke in Athen selbst und von attischen Künstlern gearbeitet sind. Gewisse Stileigentümlichkeiten, vor allem die „attische“ Haarbehandlung, sind doch entschieden beweiskräftiger als andere Argumente: parischer Marmor, Ausbesserungen mit pentelischem Stein etc., die für die Herstellung auf den Inseln angeführt werden. Vor allem tritt gegenüber den weichen Einzelformen an den Werken östlicher Herkunft bei den attischen Skulpturen in vielen Details ein gedrechselter, schablonenhafter Stil zutage. Ein Vergleich der vollendetsten Stücke von der Akropolis mit den Karyatidenfiguren aus Delphi oder einem an Feinheit der Technik um nichts geringeren Gewandtorso aus Delos im athenischen Nationalmuseum (= Bull. de Corr. hell. 1889 Taf. 7), der sich gerade in der Faltengebung mit der Cheramyasstatue und dem Torso 619 der Akropolis zu einer von den attischen Arbeiten stilistisch scharfgesonderten Denkmälergruppe der Inselkunst zusammenschließt, macht diese grundsätzlichen Unterschiede deutlich. Man vergleiche z. B. die schöne Figur 674, wo Auge und Mund viel härter geschnitten, je

Athen als  
Heimat der  
Mädchen-  
statuen

fast „ausgeschnitten“ wirken, oder auch Nr. 682, die vielleicht in Profil und Gesichtsausdruck am ehesten dem jonischen Ideal entspricht, aber doch in den Einzelformen härter und knapper erscheint und am wenigsten in der drahtartigen Stilisierung des Haares zur jonischen Weise paßt. Stimmen aber schon Gesichtsproportionen und Augenbildung zwischen den athenischen Figuren und sicher jonischen Werken nicht überein, so äußert sich die Verschiedenheit noch deutlicher in der Art der Gewandbehandlung. Hart wie mit dem Kurvenlineal gezogen, laufen bei den attischen Figuren besonders oberhalb des Mäanderstreifens die Faltenlinien des Gewandzipfels nach der jetzt fehlenden linken Hand zusammen (vgl. z. B. Nr. 675). Der Mäanderstreifen selbst und die unteren Faltenzüge liegen innerhalb einer nahezu lotrechten Ebene. Wie absichtlich haben die Künstler vermieden, die einheitliche Fläche durch natürliche Bildung der Falten zu stören, indem sie dieselben nur in ähnlich starren Linien wie über dem



33. Mädchenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 673, s. Tafel XI).

Mittelstreif in die Oberfläche des Steines ritzten. Und in einem gleichfalls an geometrische Zeichnung gemahnenden scharfen rechten Winkel stoßen die unteren Umrisse des geschwungenen Teils des Mäanderstreifens mit dem senkrecht herabfallenden zusammen. Es ist eine ähnlich starre Bildung, wie sie auch bei sicher attischen Reliefs dieser Zeit wiederkehrt: vgl. dieses selbe Schema z. B. an dem emporgehaltenen Chiton der Athena auf dem Votivrelief mit der Darstellung eines Schweinsopfers, Nr. 581 der Akropolis. Mehrfach ist so nur auf lineare Zeichnung auch die Anordnung und Modellierung der Falten unter dem Einsatzloch des rechten Armes berechnet, ebenso manchmal der ganz ornamental nach dem Vorbild des Kyma gebildete obere Gewandüberfall vor der Brust. Leicht ließen sich die angeführten Stileigentümlichkeiten durch andere gleicher Art vermehren; doch genügen die erwähnten Beispiele, um zu erkennen, daß die delischen Torsen im athenischen Nationalmuseum oder die Karyatidenfiguren in Delphi zwar dem Typus nach Zwillingsschwestern der attischen Statuen sind, keineswegs aber im Stil, der freilich hier beiderseits mit der Marmortechnik aufs engste zusammenhängt. Man braucht nur zwei emporgezogene Gewandzipfel zu vergleichen: im einen Fall starre Künstelei, an den anderen Stücken dagegen Natürlichkeit und Weichheit. Vergebens sucht man an den jonischen Werken die peinliche Faltenlage, die den attischen durchweg eigen ist. Und der über die Brust laufende Überschlag des Obergewandes ist bei jenen viel ungezwungener im Vergleich zu den Bildungen der Akropolisfiguren behandelt; besonders sei auf die unnatürliche Darstellung dieses Motivs an der sog. Antenorstatue und bei Nr. 686 verwiesen. Und ein ähnlicher Unterschied ist an den zur Andeutung des dünnen,

leicht gekrempten Wollstoffs über das Gewand hinlaufenden Wellenlinien bemerkbar, die an den beiden letztgenannten Werken nicht als integrierende Bestandteile des Stoffes selbst diesen charakterisieren sollen, sondern als ornamentale Musterung und Zierat auf die Fläche gesetzt sind; völlig zum linearen Muster ist diese Stoffkrempele an der rechten Schulter der Nike Nr. 690 geworden, eine Figur, die überhaupt zu den extremsten Beispielen der charakterisierten Richtung der attischen Bildhauerei gehört. Vor allem aber besteht ein fundamentaler, nicht zu unterschätzender Unterschied zwischen der attischen Gruppe und den jonischen Werken in der Behandlung des Haares: finden wir hier eine freifließende, locker gewellte Haarmasse mit natürlichem Lockenfall, so beobachten wir dort eine ganz eigen-

geartete, kantig-eckige Stilisierung, die auf Natürlichkeit keinen Anspruch erheben kann (vgl. unten Kapitel VI).

Dürfen wir darnach annehmen, daß die athenischen Statuen der großen Mehrzahl nach in den attischen Werkstätten selbst entstanden sind, so erklärt sich vielleicht zugleich am besten der Zwiespalt, den wir im Charakter dieser Frauenfiguren wahrzunehmen glauben. Die Anlehnung der Künstler an ihre jonischen Vorlagen ist eben keineswegs eine sklavische wie etwa in Zeiten, wo die produktive Schöpferkraft erlahmt ist; ihre besondere Art, das spezifisch Attische, kommt in der Durchführung der einzelnen Partien allerorten hier zum Durchbruch: aus all der Fülle der Formen, dem freien Schwung der Linien und dem Dekorativen der ganzen Anlage der Figur spricht deutlich der Sinn für Strenge und Sauberkeit der Stilisierung, der ihr eigenes Erbteil ist. Vielleicht das glänzendste Zeugnis für jene glückliche Verbindung zwischen dem ungebundenen, formen- und farbenreichen jonischen Wesen und dem strengen attischen Geiste, wie wir sie ganz ähnlich auch in der Literatur dieser Epoche beobachten können, lernen wir in der mächtigen Frauenstatue Nr. 681 kennen. Äußerlich noch ganz im Banne jonischer Schulung stehend, vereinigt das Werk auf das glücklichste mit jonischer Anmut attischen Ernst und attische Würde, so daß uns hier der Schüler seine Vorbilder bereits weit übertroffen zu haben scheint.

Die Namen jener attischen Künstler aber sind fast alle im Dunkel ihrer Zeiten verschwunden. Ist es überhaupt ein Mißgeschick eigener Art, daß wir zu den zahlreichen Originalwerken, die wir gerade aus archaischer Zeit besitzen, keinen einzigen Künstlernamen mit Sicherheit namhaft machen können, so empfinden wir es besonders schmerzlich, daß wir für Athen, das uns eine so glänzende Fülle wahrhaft bedeutender Zeugen seines aufgehenden künstlerischen Gestirns erhalten hat, keinen Künstler kennen, dessen Namen wir mit objektiver Gewißheit mit diesen Mädchenfiguren in Verbindung bringen können. Die Athener selber haben ihre ältere Kunstgeschichte vergraben und vergessen, indem sie die Werke zu einer Zeit in die Erde versenkten, da Athen noch keine Literatur besaß und von der Kunst selbst noch nicht soviel Aufhebens gemacht wurde wie etwa heutzutage, so daß also Aufzeichnungen aus dieser Zeit völlig fehlen. So blieb die Kunde von jenen Künstlern verschollen und nur wenige Namen der hervorragendsten, vielleicht auch nur die der jüngsten oder solche, deren Namen bestimmte äußere Anlässe bewahrten, sind dem Gedächtnis erhalten. Vornehmlich sind es zwei, die wir mit großer Wahrscheinlichkeit mit je einem dieser Werke in Beziehung setzen können: die des Antenor und Endoios, und es ist jedenfalls ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß auf diese beiden Künstler gerade die zwei einzigen Figuren der ganzen Reihe bezogen werden können, denen man den Eindruck des Großen, Monumentalen nicht absprechen kann.<sup>1)</sup> Vielleicht ist es auch nur Zufall, vielleicht aber liegt doch ein tieferer Grund darin, daß uns von Werken des Endoios



Künstler der  
Mädchen-  
statuen

34 Frauenstatue von der Akropolis,  
Athen (Mus.-Nr. 681, s. Tafel XII).

<sup>1)</sup> Nr. 681 und die Sitzfigur Nr. 625, von denen die letztere durch ihre machtvolle Natürlichkeit und derbe Lebensfülle der mehr leblos steifen Statue 681 sogar überlegen erscheint.

nur Frauenstatuen überliefert sind. Sicherlich dürfen wir in diesen beiden vornehmsten Künstlern der aufblühenden jungen Demokratie diejenigen Meister erblicken, die zuerst wieder in jene ins Kleinliche und Äußerliche sich verlierende Kunstrichtung Größe und Kraft getragen und so ihren Genossen den Weg zurück zu den Wurzeln ihrer eigenen Stärke gewiesen haben. Aus ihren kraftvolleren Leistungen mochten diese zuerst erkannt haben, daß aus Nachahmung und Drill allein keine echte Kunst hervorgehen kann. So ward jene absterbende Kunst von dem mächtigeren attischen Geiste aufgesogen und überwunden. Doch erst der nächstfolgenden Periode war es vorbehalten, das Problem der Gewandstatue richtig zu erfassen und zu lösen, indem man alle Nebensächlichkeiten aufgab und das Augenmerk auf die Hauptlinien der Figur richtete. Erst um das bedeutungsvolle Jahr 480 v. Chr. geschah es, daß der alte, abgeschliffene Typus völlig verschwand und neue Formen an seine Stelle traten, weniger bunt als lebenswahr, weniger süß und reizend als mächtig und hoheitsvoll.

Statuen-  
bemalung

Um aber die köstliche Wirkung jener zierlichen attischen Frauenstatuen im Geiste voll zu umfassen, erübrigt noch ein für diese Kunst höchwichtiges Moment einer eingehenden Würdigung zu unterstellen: die Bemalung der Statuen. Leider entbehren wir in den meisten Fällen bei Betrachtung griechischer Kunstwerke des Eindrucks jener mitwirkenden künstlerischen Tätigkeit, die wie eine in Schönheit und Pracht getauchte Atmosphäre die grandiosen Schöpfungen ihrer Skulptur umflutete. Man ist sich darum lange Zeit dessen nicht bewußt geworden, daß seit den ältesten Epochen griechischer Kunstübung auch am Steinbildwerk, sei es Statue oder Relief, die Wirkung erst durch die Farbe vollendet wurde, ob nun der in den Anfängen verwendete reichere Kalkstein infolge der Unvollkommenheiten seiner löcherigen Oberfläche eines Übergangs direkt bedurfte — über die Art der Polychromie dieser ältesten Skulptur Griechenlands geben die Porosfiguren von der athenischen Akropolis ein gutes Bild — oder ob man schon so gutes Material wie Marmor zu verwerten wußte. Aber wie die Zeit des Klassizismus uns gelehrt hat, die Schönheit der antiken Linie zu verstehen, so sind seitdem mit den Wandlungen der modernen Kunst immer mehr Elemente der antiken Schönheit dem modernen Auge aufgegangen und jenem Reichtum gesellt sich neuerdings die Schönheit der Licht- und Farbewirkungen der griechischen Plastik hinzu. Das Wort Platons, daß der Bildhauer wohl Form und Zeichnung liefere, sein Werk aber doch erst durch den Hinzutritt der Malerei seine volle Wirkung erziele, begann wieder lebendig und anschaulich zu werden. Und je mehr man einsehen lernte, wie mannigfach die Farbe die Wirkung der Form verändern kann und wie andererseits oft von vornherein durch die Berechnung auf die verschiedenartige Bemalung auch eine verschiedenartige Anlage der Formen gefordert wird, eine um so erhöhte Aufmerksamkeit hat man der Anwendung der Farbe in der antiken Skulptur und der Verfolgung ihrer spärlichen Reste zugewendet.

Wie alle antiken Statuen waren auch die Mädchenfiguren der Akropolis einst bunt bemalt. Während aber die nackte männliche Marmorstatue an und für sich dem Künstler nur wenig Gelegenheit für eine vielfältige Verwendung bunter Farben bot, da der Körper sich der Hauptsache nach in dem gelblich warmen Tone des mittelst der sogenannten Ganosis behandelten Marmors vom Hintergrunde abhob, fand die Vorliebe der Griechen für bunte Gewebe, reiche Stickereien und einen gewissen Kleiderprunk an der weiblichen Gewandfigur ein weites Feld für die Entfaltung reichster dekorativer Tätigkeit mittelst Farbstift und Pinsel. Begreiflicherweise hat sich von solchen Stickereien und gefärbten Stoffen, worauf die Griechen so viel Wert legten, so gut wie nichts erhalten.<sup>1)</sup> Um so wertvoller ist es, wenn sich hier gleich eine stattliche Reihe von Statuen findet, an denen sich außer mannigfachen Spuren von Bemalung im Gesicht und Haar auch noch reiche Farbreste an den Gewändern erhalten

<sup>1)</sup> Einige in ihrer rot und gelben Farbe vorzüglich erhaltene wollene Mumienbinden, die das akademische Kunstmuseum zu Bonn aufbewahrt, stammen aus viel späterer Zeit.



haben, so zwar daß sich unschwer teils die Wiedergabe einer einfarbig behandelten bunten Gewandfläche erkennen ließ, andererseits oft selbst eine komplizierte Streifenmusterung mit ziemlicher Deutlichkeit verfolgt und das einstige Ornament in vielen Fällen darnach rekonstruiert werden konnte. Gleichwie also die Mädchenstatuen der athenischen Akropolis vorzüglich geeignet erscheinen, unsere Kenntnis von der einstigen Farbwirkung antiker Statuen zu fördern, so vermögen sie uns auch die bunte Pracht antiker Gewänder im Spiegel künstlerischer Nachahmung auf dem Steine vor Augen zu führen, wie sie uns in solcher Einheitlichkeit und innerer Geschlossenheit nach Ort und Zeit, in solcher Vollkommenheit und Feinheit der künstlerischen Ausführung in keiner anderen Denkmälergruppe aus dem Altertum entgegentritt.<sup>1)</sup> Zweckmäßig werden wir bei Betrachtung ihrer Bemalung die farbige Behandlung der unbedeckten Körperteile von der des Gewandes unterscheiden.

Für die Frage nach der Bemalung der nackten Teile kommen vornehmlich das Haar, die Augenpartie und der Mund in Betracht. Über die Behandlung der Hautoberfläche vgl. oben S. 34f. Diese Marmorkunst hatte die natürlichen Eigenschaften ihres Materials zu benützen gelernt, das neben dem Elfenbein vor allen andern Stoffen zur Wiedergabe des Fleischtönen geeignet war, da es mit der menschlichen Haut die Fähigkeit teilt, das Licht in die Oberfläche aufzunehmen und schwach transparent zu sein. Gegen die Annahme, daß wenigstens bei den Frauenfiguren — analog den zahlreichen, mit weißer Deckfarbe bemalten Frauendarstellungen schwarzfiguriger Vasen — die Fleischteile in der natürlichen Farbe des Marmors einfach weiß belassen worden seien, wird man auch hier mit Recht geltend machen, daß unmöglich das blendende Weiß des frischbearbeiteten Marmors sich mit dem farbigen Schmuck des Gewandes, des Haares, der Lippen etc. zu einer glücklichen Wirkung hätte zusammenschließen lassen. Überdies stehen noch jetzt in manchen Fällen (z. B. bei Nr. 674) Gesicht und Hals in einem dunkleren Ton als die hellen Flächen des Gewandes. Dazu kommt die Beobachtung, daß sich an den nackten Teilen der Figuren, an Gesicht, Armen, Händen, Füßen, die Oberfläche des Steins meist durch gute Erhaltung und einen blanken Schimmer auszeichnet. Da gleichzeitig die einst sicher bemalten Gewandpartien, da wo jetzt die Farbe abgefallen ist, in derselben auffallenden Weise vor der Verwitterung geschützt geblieben sind und einen ähnlichen Glanz der Marmorfläche zeigen, so liegt der Schluß nahe, daß auch die Fleischteile einst mit einer, wenn auch dünnen und durchsichtigen Farbe getönt waren. Wenn wir freilich von derselben nur noch zuweilen einen gelblichen Schimmer wahrnehmen können, so dürfen wir daraus mit Bestimmtheit folgern, daß sie in anderer Weise aufgetragen war als die der übrigen Teile, und zwar in einer Weise, welche weniger dauerhaft und widerstandsfähig war. Die Fleischbehandlung ward eben nicht mehr mit einer undurchsichtigen Deckfarbe wie in der Zeit der Poroskulpturen, sondern mit durchsichtigen wächsernen Lasuren — Ganosis — bewirkt<sup>2)</sup>; in der Bodenfeuchtigkeit, der nicht einmal die viel derberen Deckfarben standhielten, ist natürlich der leichte Lasurüberzug der Haut

A. Bemalung  
der nackten  
Teile

Hauptpartie

<sup>1)</sup> Von den römischen Nachbildungen griechischer Götterfiguren verdienen zwei der seltenen größeren Stücke, die wir aus Pompej besitzen, wegen der an ihnen erhaltenen Farben hier Erwähnung. Einer Statuette der Aphrodite, die sich auf ein altertümliches Idol im sog. Spestypus stützt, sei wegen ihres geringen Kunstwerts nur kurz gedacht; sie ist bemerkenswert wegen der vollständig erhaltenen Bemalung der Augen, der Haare und der Kleidung. Weit bedeutender ist die berühmte sog. Diana von Portici, die in der Zeit des Augustus gefertigte Kopie einer Artemisstatue aus der Zeit unserer Mädchenfiguren. Die reizvolle Art des späteren Archaismus ist von dem römischen Kopisten im wesentlichen treu wiedergegeben und ebenso auch die Bemalung, wenngleich in etwas vergrößernder Weise: gelb war das Haar, braun die Augensterne, schwärzlich die Wimpern und Brauen, gelb die Rosetten des Diadems, reich in Gelb, Hochrot und Weiß verziert der Saum des Mantels; ferner sind hochrote Streifen kenntlich an den Armlöchern, am Saume des Chiton und an der Halskante des Mantels (vgl. MAU, Pompej, S. 443).

<sup>2)</sup> Daß es sich bei der Ganosis, lat. circumlitio, nicht lediglich um ein bloßes Patinieren mit farblosem heißflüssigem Wachs handelt, sondern auch um eine farbig malerische Tätigkeit, geht wohl auch deutlich aus jener Stelle des Plinius (XXXV 133) hervor, in welcher er von dem enkaustischen Maler Nikias sagt: „Dies ist der Nikias, von welchem Praxiteles auf die Frage, welche von seinen Marmorwerken ihn am meisten befriedigten, äußerte: „diejenigen, an welche Nikias Hand angelegt hat.“ So hohen Wert legte er auf die ‚circumlitio‘ derselben!“ Denn für eine einfache Überstreichung mit weißem Wachs hätte Praxiteles des berühmten enkaustischen Malers nicht bedurft: jeder Arbeiter hätte sie ausführen können.

noch viel rascher zerstört worden. Doch werden wir nicht fehlgehen in der Annahme, daß der Fleishton unserer Frauenstatuen im allgemeinen ziemlich hell gehalten war.

Haar

Wohl bewahrt und ganz untrüglich im Farbton scheint dagegen bei vielen Mädchenfiguren die Bemalung des Haares. Wir sehen dafür seltsamerweise ein dunkles Ziegelrot verwendet. Die Stärke des Farbtons wechselt vom tiefen, ins Bräunliche gehenden Erdbeerrot bis zum lebhaften Rostrot; doch wäre es ein Irrtum, die mannigfachen Varianten des Rot, die zumeist nur dem verschiedenen Erhaltungszustand zuzuschreiben sind, als selbständige Farben zu fassen. Es ist der gleiche Farbstoff, den wir meist auch für die Wiedergabe der Iris des Auges, bei einigen Statuen, die mit Fußbekleidung versehen sind, zur Färbung der Schuhe und bei den zwei altertümlichen Figuren Nr. 593 und 669 sogar zur Bemalung der Gewandornamente (vgl. S. 55 und 85) verwendet sehen: es war Ocker.<sup>1)</sup>

Selbstverständlich können wir in dieser frühen Zeit mit ihren beschränkten Farbwerten keine naturalistische Haarfärbung erwarten. Dennoch läßt sich nicht die Frage abweisen, welcher Haarfarbe dieses dunkle Ziegelrot ungefähr entsprochen haben sollte.

Daß der Farbton nicht ein ausgesprochenes rötliches Blond wiedergeben kann, scheint vor allem die Betrachtung der kleinen Statue Nr. 687 zu ergeben, die, sonst ziemlich unbedeutend, sich durch die Eigentümlichkeit ihrer Haarbemalung auszeichnet. Ihr Künstler versucht, offenbar im engen Anschluß



35. Mädchenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 594, s. Tafel XIII). Akropolis, das am Ausgange der Epoche steht. Bei sämtlichen letztgenannten Stücken ist das Gelb

an sein Modell, deutlich ein richtiges Blondhaar (*ξανθός*) darzustellen. Am Oberkopf, sowie an den hinten herabwallenden welligen Haarmassen ist zu diesem Zweck helles Ockergelb direkt auf den Stein aufgetragen; da aber, wo das Haar sich zu beiden Seiten vor den Ohren dichter bauscht, sehen wir deutlich unter dem Gelb — die gelbe Deckfarbe ist hier zufällig etwas verwaschen — wieder jenes Ziegelrot hervorschimern. Der Künstler hat offensichtlich in richtiger Beobachtung der Tatsache, daß das Haar da, wo es in dichterem Fülle gesammelt ist, auch in der Farbe kräftiger und etwas dunkler steht als da, wo es dünner aufliegt oder leichtflüssig und glatt nach abwärts fällt, dem Blond an jenen Stellen durch Untermalung von Rot einen kräftigeren, satteren Ton gegeben. Und soviel Naturbeobachtung und naturalistisches Streben bei einer Statue, die nach Größe und Ausführung sonst wenig bemerkenswert ist! Das gleiche helle Blond scheint im übrigen unter den Mädchenfiguren selten gewesen zu sein; wir finden es noch bei dem Kopffragment einer großen Statue, die das Haar genau ebenso steif stilisiert trug wie die Mehrzahl ihrer Gefährtinnen; ferner bei der kleinen, jetzt kopflosen Figur Nr. 605, die vielleicht von demselben Künstler stammt wie Nr. 687 (s. S. 72): die gelbe Farbe der Brustlocken und des Rückenhaares ist an dem Torso vorzüglich erhalten. Wir bemerken es außerdem unter den zeitlich verwandten Werken bei der einen Frauenfigur auf dem spätarchaischen Relief mit der Darstellung eines Reigentanzes Nr. 702 der Akropolis, das am Ausgange der Epoche steht. Bei sämtlichen letztgenannten Stücken ist das Gelb

<sup>1)</sup> Vgl. II. BLÜMNER, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste etc., Leipzig 1884. 4. Bd. ROTH, S. 478ff. *μύλος* = rubrica = Rötel. Schon bei Homer! Theophr. *περὶ λίθων* § 51 WIMMER: *τὴν δὲ ὄχραν ἀθρόαν πρὸς γαστρὶν αἰματὶ μύλον δὲ περιτοματὴν ὥστε εἰς τὰ ἀνδροειδέα χρῆσθαι τοῖς χρυσείοις*. Dort auch mehrere Sorten: beste die *κρία*, dann die *λυμνία* und *αιρωσιζή*; drei Nuancen: *ἡ μὲν ξανθοῦ σφόδρα, ἡ δὲ ἔκκενκος, ἡ δὲ μέση*. Blümner hebt dabei hervor, daß der Ocker in allen möglichen, durch Brennung der betreffenden Lehmarten erreichbaren Varianten verwendet wurde.

ohne Untermalung direkt auf den Stein gesetzt. Jedenfalls aber waren die Künstler jener Zeit trotz des starken Bannes einer alten Tradition sehr wohl imstande, blondes Haar in deutlich erkennbarer Weise darzustellen.

Noch stärker wirkt jene rote Haarfärbung durch den Gegensatz, in dem sie zu der Haarbehandlung der unmittelbar vorausgehenden Periode altattischer Kunstübung steht. In der Poroskunst Athens sowohl wie schon in den Freskomalereien der „mykenischen“ Epoche ist nämlich durchweg das deutliche Streben unverkennbar, die dunkle Farbe von Haar und Auge auszudrücken, in dieser durch ein richtiges Schwarz, dort durch ein dicht deckendes, tiefglänzendes Blau, das an manchen Stellen in Grün oxydiert ist; es ist uns vom „Typhon“, den Stiergruppen der Akropolis, dem Kalb des bereits aus Marmor ausgeführten sog. Kalbträgers u. a. bekannt. Dieses Blauschwarz wird dann in den die Poroskunst ablösenden Marmorwerken seltener: von den Mädchenfiguren etwa gleichzeitigen Skulpturen finden wir es noch an dem feinen bärtigen, noch langhaarigen Götterköpfchen Nr. 621 der Akropolis (hier fast völlig in Grün-schwarz verändert), dazu an der Mähne eines der vier reifarchaischen Pferdebildnisse der Akropolis (Nr. 700)<sup>1)</sup>. Dafür wird plötzlich in Athen jenes lebhaftes Ziegelrot beliebt, das freilich gerade die zwei primitivsten und wohl altertümlichsten Stücke altattischer Porosplastik, die wir kennen: die beiden Reliefmasken Nr. 11 und 12 der Akropolis, zur Färbung des Haares, des Mundes und der Augen schon verwendet zeigen. Außer an der langen Reihe der attischen Mädchenfiguren, dem Kopf Rayet in Kopenhagen, dem Rampinschen Kopf in Paris erkennen wir es in gleicher Weise wieder an den Kalksteinmetopen des Sikonierschatzhauses in Delphi,<sup>2)</sup> dem in Mergelkalk gearbeiteten Giebelrelief vom Thesauros der Megarer in Olympia, an den Figuren des delphischen Knidierfrieses u. a. m. Auch die Mähnen und Schweife der Pferde sind jetzt in der Regel rot; so durchweg am Knidierfries, an drei archaischen Pferdetorsen der Akropolis. Und daß sich diese rötliche Färbung des Haars auch in der weiteren Entwicklung der griechischen Plastik erhielt, zeigt das Beispiel des praxitelischen Hermes, der jetzt zwar ganz weiß erscheint, an dem indes die glücklichen Entdecker noch Rot auf Lippen und Haar, Rot und Gold auf den Riemen der Sandalen feststellten. Besonders interessant aber für jene Zeit des Übergangs von der dunkelblauen zur bräunlichroten Haarfärbung erscheint die marmorne Gigantengiebelgruppe des sog. peisistratischen Tempels der Akropolis, wo wir die beiden Haarfarben dicht nebeneinander angewendet finden. Und es ist, indem hier die himmlische Göttin Athena den lebhaft roten Haarton aufweist, hingegen die drei gefallenen Giganten, der Gaia dunkle Söhne, wieder intensiv dunkelblaues Haar zeigen (das jetzt vielfach grün geworden ist), deutlich ein bewußter und gewollter Gegensatz zum Ausdruck gebracht, der gewiß in der Bedeutung der Figuren begründet lag. Auch die Löwenköpfe an der zu demselben Tempel gehörigen Marmorsima (s. WIEGAND Taf. X 1) zeigen übrigens im Haar noch jenes jetzt fast schwarz gewordene Blau.

Da nun sicherlich der Grund jener Verschiedenheit nicht in einer Veränderung der Haarfarbe oder in anderen äußeren Umständen, sondern nur im Künstler selbst zu suchen ist, so müssen wir in dem plötzlichen Wechsel der speziell von den attischen Künstlern verwendeten Haarfarbe entweder eine durchgreifende Veränderung der ästhetischen Wertung der Farben oder einen Schritt vorwärts zu einer mehr naturalistischen Darstellungsweise erblicken. Das letztere möchte freilich nach dem ersten Eindruck als das Unwahrscheinlichere erscheinen. Denn wenn auch das Blauschwarz vom natürlichen Schwarz des Haares ziemlich weit entfernt sein mag, so liegt doch viel künstlerische Überlegung in der Wahl jener

<sup>1)</sup> Nur die langbehaarten Teile der Tiere werden in der Marmorkunst gewöhnlich mit einer dicht deckenden Farbe bemalt; die mit kurzem Haar bedeckte Masse des übrigen Körpers wurde gleich der menschlichen Haut nur mittels dünn aufgetragener Lasur behandelt; vgl. zu den oben erwähnten Beispielen die Löwen vom Kybelewagen des Knidierfrieses oder von dem Marmorsims des sog. peisistratischen Athenatempels auf der Akropolis. Eine Ausnahme bildet unter den jüngeren Werken der ganz rotbraun bemalte Stier von einer Metope des olympischen Zeustempels.

<sup>2)</sup> Die Figuren dieser Reliefs scheinen sich überhaupt fast ausschließlich in Rot — nur an den Augen war ebenso wie zu den Beischriften Schwarz verwendet — vom ungemalten Hintergrunde abgehoben zu haben. Lediglich ein vermutlich zu ihnen gehöriges Bruchstück einer Pferdemaähne zeigt wieder jene schwarzblaue Färbung.

Farbe.<sup>1)</sup> Sicherlich war den alten Poroskünstlern schon durch die Erfahrung bekannt, wie Schwarz unter Farben jede Wirkung einfach „totschlägt“. Und wenn wir das Haar betrachten, das wir gemeiniglich „schwarz“ nennen, so erkennen wir in der Tat bei näherem Zusehen blaue, grüne, rote, braune etc. Farbentöne, niemals aber ein echtes Schwarz. Dagegen erzeugt auch für uns Schwarz, dem ein Medium vorgelagert ist, die Empfindung von Blau (man erinnere sich mancher auf den ersten Blick befremdenden, volkstümlichen Verwendung des Wortes Blau, die so ihre Erklärung findet, z. B. Blaubeeren statt Schwarzbeeren) und gerade im Licht des Südens erscheint das sogenannte schwarze Haar sehr oft in einem bläulichen Schimmer. Es ließe sich also wohl nicht behaupten, daß in der Wahl des Rot so viel mehr natürliche Beobachtung sich ausspreche. Immerhin könnte man das Rostrot der Haare in der archaischen Marmorkunst künstlerisch ähnlich bewerten wie das Blauschwarz der vorausgehenden Periode und diesem für gleichberechtigt halten. Die rötlich gefärbten und die blauschwarz bemalten Haare, die in der Kunstentwicklung so fast unvermittelt einander ablösen, würden dann eben zwei verschiedenen Farbensystemen entsprechen. Man könnte hierbei daran erinnern, daß um diese Zeit mit dem Eindringen der Marmorskulptur die Blaufärbung des Hintergrunds in Athen Brauch ward, und es ließe sich auf ganz analoge Erscheinungen in der Geschichte der attischen Tonmalerei hinweisen, indem etwa um die gleiche Zeit der Silhouettenstil mit schwarzen Schattenrissen auf rotem Grunde von roten Figuren auf schwarzem Grunde in mancherlei Abstufungen abgelöst wird. Es würde sich in beiden Fällen um eine mehr oder weniger ideale Haarfarbe handeln, wobei freilich die jüngere, entwickeltere Kunststufe von einem gesunden kräftigen Naturalismus entschieden weiter entfernt wäre als die primitive ältere. Höchstens könnte man anführen, daß nach neueren Feststellungen die roten Haare zu den Haaren mit schwarzem Pigment gehören. Keinesfalls jedoch kommen wir über die Tatsache hinweg, daß dies Rot eine Farbe ist, die nie der natürlichen Haarfarbe entsprochen haben kann.

Aber wenn auch die Farbenskala in dieser frühen Zeit mit ihren beschränkten Farbwerten den natürlichen Farbenwerten nur ungefähr gleichkam und die Künstler auf möglichste Vereinfachung und Kontrastwirkungen anwies, so machen es gewisse Erscheinungen höchst unwahrscheinlich, daß diese Künstler des ausgehenden VI. Jahrhunderts, sogar in einem gewissen Gegensatz zur vorhergehenden Kunstübung, eine der Wirklichkeit so wenig adäquate, fast ziegelrote Färbung dem Haar gegeben haben sollten. Wir verweisen auf die obenerwähnten offenkundigen Versuche, ein naturalistisches Blondhaar darzustellen. Wir erinnern daran, daß da, wo die Farbe noch kräftiger ansteht, wie bei dem prächtigen Kopffragment Nr. 662, dieselbe einen stark tiefroten, bis zum Braunrot gesteigerten Ton zeigt und sich einer dunklen Haarfarbe jedenfalls mehr nähert als einer hellen. Die buntbemalten archaischen Terrakotten der athenischen Akropolis aber, die uns in ihrer Reichhaltigkeit einen guten Überblick über die Leistungen der Kleinkunst in der in Rede stehenden Epoche gewähren,<sup>2)</sup> ergeben folgendes Bild: meist ist die Farbe des Haares bei ihnen nicht mehr festzustellen, wo sie aber noch erkennbar ist, ließ sich

<sup>1)</sup> Die antike Bezeichnung der Farbe ist wohl *zuvóssa*. Schon das homerische *zúvos* ist als Schiffsfarbe dem Schwarz gleich (s. HELBIG, Hom. Epos, S. 114,4), als Steinfarbe (Lasurstein) und bei ähnlich gefärbten Glasflüssen ultramarinblau (a. a. O., S. 79 ff.). Umgekehrt muß *μέλωρ* nicht „schwarz“ heißen, sondern kann auch ein Ersatz für *zuvóv* sein und heißt „dunkel“; so sagt Metrodoros (s. Aetii plac. III 5. 12 (DIELS, Doxogr. S. 374<sup>a</sup>6) und Aetii schol. ad v. 940 (DIELS Doxogr. S. 231 f.) statt *μέλωρ* direkt *zuvóv*, wofür die Stelle unter unmittelbarem Einfluß seiner Darstellung zustande kam. Nach Demokrits Auffassung enthält die Kyanfarbe *ῥαυτις* (Waidblau) und *πυροῦδες* (feuerartige Bestandteile); da nach ihm das Waidblau ein stark verdunkeltes Grün darstellt, so kann es sich in der Tat nur um ein dunkles Blau handeln. Und die „feuerartigen“ Bestandteile lassen darauf schließen, daß es einen tiefleuchtenden Glanz besaß. Platon sieht in der Kyanfarbe „Glänzendes mit Weiß vermischt und in sattes Schwarz übergegangen“. Das *zuvóv* hat eben für die Hellenen die auffallende Eigenschaft des Schimmerns, des Samartigen. Als Haarfarbe wurde es offenbar seinem Wesen nach als ein glänzendes Schwarz empfunden.

<sup>2)</sup> Die einfacher gehaltenen altgriechischen Tonfigürchen gehen in der bescheidenen Art ihrer Farbgebung mit den Vasen zusammen, d. h. sie sind gewöhnlich nur in Schwarz oder Braunschwarz auf dem rötlichbraunen resp. -gelben Tongrund bemalt. Zuweilen findet sich noch ein stumpfes Violettrot, dieses aber nicht am Haar. Ihre von den Steinskulpturen völlig verschiedene Bemalung ist also in der Verschiedenheit der Technik begründet. Daneben gibt es aber, wie schon S. 62 erwähnt, auch unter den Terrakotten dieser älteren Zeit, speziell auf der Akropolis, eine große Zahl von solchen, die auf die reichere, lebhaftere

unter neunzehn Fällen einmal im Haar Blauschwarz, nur zweimal ein richtiges Malerschwarz an Haar und Auge, hingegen sechzehnmal die Tatsache beobachten, daß Haar und Auge einen ausgesprochenen erdbrannen Farbton zeigen; ein kleiner Heraklestorso zeigt braunen Bart und Haar, während sein Löwenfell violettrot bemalt ist. Entschieden stehen bei aller Verschiedenheit der Ausführung im einzelnen diese Terrakotten im Farbton der Wirklichkeit näher als das, was uns in dieser Hinsicht die zeitgenössische Marmorkunst gewöhnlich erhalten hat. Darf man annehmen, daß die gleichzeitige große Marmorkunst an Können und natürlichem Empfinden hinter diesen kleinen Arbeiten des Kunsthandwerks zurückstand? Und an den strengfigurigen Zeichnungen der berühmten attischen weißgrundigen Lekythen, deren Technik im allgemeinen die gleiche ist wie die jener älteren Terrakotten, läßt sich vielfach beobachten, wie das ursprüngliche Braun der Körperumrißlinien und des Haares sich in ein verwaschenes Ziegelrot verfärbt hat. Halten wir diese Fingerzeige zusammen mit dem, was uns die Beobachtungen der Augenbemalung ergeben (s. unten), so wird es höchst wahrscheinlich, daß braunes Haar dargestellt werden wollte. Möglich, daß das erhaltene Ziegelrot, ebenso wie beim Auge, in den meisten Fällen nur den Untergrund bildete für ein Braun, das als Deckfarbe aufgetragen war<sup>1)</sup> und durch das untergelegte Rot lediglich einen stark rötlichen Schimmer erhielt (Kastanienbraun!). Da sich nirgends am Haar etwas von einer solchen Deckfarbe bewahrt zu haben scheint, müßte sie jedenfalls aus einem weniger haltbaren Farbstoff bestanden haben. Doch ist es auch nicht unwahrscheinlich, daß schon der ockerrote Farbstoff allein, in einer stärkeren, dichter deckenden Schicht aufgetragen, gleichwie bei jenen Lekythen einst einen dunklen, dem Kastanienbraun sich nähernden Ton ergab. Braun in seinen verschiedenen Nuancen wird aber auch damals schon die im Leben am häufigsten vorkommende Haarfarbe gewesen sein. Wir werden also in den erhaltenen rötlichen Farbresten doch recht wohl einen Fortschritt in der Entwicklung der Haarbemalung auf dem Wege zu einer naturalistischen Darstellungsweise erkennen dürfen. Und wenn wirklich das ästhetische Empfinden der alten Griechen der blonden Haarfarbe — im Gegensatz zur Wirklichkeit! — im allgemeinen den Vorzug gegeben haben sollte (was noch keineswegs genügend sicher ist), so haben jedenfalls unsere Künstler jener ästhetischen Vorliebe die Naturwahrheit vorangestellt. Man hatte damals gewiß erkannt, wie schwer und derb das Blauschwarz wirkte, wie selten es der Wirklichkeit nahe kam und wie wenig natürlich es das vielfältige Farbenspiel der lockeren Haarmasse wiederzugeben imstande war. Zugleich war auch die den Künstlern zur Verfügung stehende Farbenskala gegen die vorhergehende Epoche reicher geworden; man hatte ja sogar gelernt (vgl. die Statue Nr. 687 der Akropolis), durch das Aufeinanderlegen von zwei Farben nicht nur dem Haare einen weniger schweren, weicheren Ton zu geben, sondern auch verschiedene Nuancen der einzelnen Farbwerte zu gewinnen. Mag aber nun das einfache Braunrot in



36. Frauenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 682, s. Tafel XIV und XV).

Bemalung, wie sie uns in den Marmorwerken begegnet, nicht völlig verzichten wollen. Die Farben sind hier meist auf einen feinen weißen Stucküberzug gesetzt und haben sich, dank der technischen Vorzüge der Gattung, nicht selten trefflich erhalten oder sind wenigstens noch deutlich erkennbar. Von diesen letzteren ist hier vornehmlich die Rede.

<sup>1)</sup> Vgl. unten S. 97 A. 2 (fr. 10, bei DIELS Vorsokr. S. 68).

dicken Schichten aufgetragen worden sein oder durch zwei aufeinandergesetzte Farbtöne und ein komplizierteres Verfahren eine natürlichere Farbwirkung erreicht worden sein — jedenfalls müssen wir es als besondere Feinheit jener Künstler betrachten, daß sie gerade einen ins Rötliche gehenden Ton zur Stilisierung des Haares wählten: es ist der einzige Farbton, der in Verbindung mit dem Marmor den leichten, lockeren und duftigen Charakter der welligen Haarmasse richtig wiedergibt. Keine andere Farbe wirkt gleich leicht und locker; sogar Gelb wirkt, wie der Augenschein der wenigen Beispiele lehrt, wo es verwendet ist, dagegen schwer und massig; die zerstörende Wirkung aber, die Schwarz in der Reihe der Farbenempfindungen ausübt, ist bekannt. Kein anderer Farbton würde zugleich so wirkungsvoll vor dem Blau des Hintergrundes sich abheben und in seiner leuchtenden Kraft einen so überraschenden Eindruck hervorbringen wie gerade dieses bräunliche Rot.

Auge Daß die in der archaischen Marmorplastik beliebte Art der Haarfärbung, von der uns leider meist nur ein abgeblaßter Röteltoune Kunde gibt, in der Tat einen Schritt zum Naturalismus bedeutete, davon legt uns vielleicht die Bemalung der Augen ein weiteres, unabweisbares Zeugnis ab. Daß namentlich am Auge eine starke sinnliche Farbwirkung von den alten Künstlern gesucht wurde, zeigt uns neben anderen ein neuerdings berühmt gewordenes Werk der Bronzetechnik aus der Zeit des strengen Stils, der ehernen Wagenlenker aus Delphi (s. Bild 57), bei dem aus der dunklen Bronze die eingesetzten Augäpfel weiß mit brauner Iris und schwarzer Pupille herausleuchten, während die Lippen vergoldet und die Siegerbinde mit farbigen Metalleinlagen geschmückt war. Bei den attischen Porosskulpturen wie in der mykenischen Kunst scheint in der Regel dasselbe Schwarz resp. Blauschwarz wie am Haar für die Bemalung der Augen verwendet worden zu sein; daneben findet sich beim „Typhon“ und einige Porosschlangen an der Iris Grün, so auch noch an den Löwenköpfen der marmornen Sima des sog. peisistratischen Hekatompedon. Die Augen der in der reifen archaischen Zeit oder auch später entstandenen Statuen sind dagegen fast insgesamt ziegelrot bemalt und zwar auch dann, wenn dem Maler Blau bei seiner Arbeit zur Verfügung stand. Für die ältere Zeit bezeugen uns dies vor allem unsere Mädchenfiguren, aus jüngerer Zeit z. B. ein Votivstein, wo Demeter als Heilgöttin der Augen gefeiert ist (Ephem. arch. 1892): „Die Augen sind rot, am Basisteil finden sich Blau und Rot zu einem einfachen Ornament verwendet.“<sup>1)</sup> Seltener fand sich offenbar Blau als Augenfarbe an den Skulpturen verwendet: von den in Rede stehenden Mädchenstatuen zeigt nur die vorgeschrittene kleine Figur Nr. 688 deutlich erkennbar eine blaugraue Färbung der Iris wie der Lidhaare. Hierher gehört auch eine Athenastatue, die uns Pausanias I 14, 6 beschreibt: „Ich sah die Statue der Göttin, die blaue (= γλαυκά) Augen hatte und erfuhr folgende libysche Sage: Bei den Lybiern nämlich erzählt man, daß (Athena) die Tochter des Poseidon und des Tritonsees sei und daß sie daher wie Poseidon blaue (γλαυκά) Augen habe.“<sup>2)</sup> Bei den Mädchenstatuen Nr. 681 und 682 waren die Augen von edlerem Stein eingesetzt — wie bei Nr. 681 noch deutlich erkennbar, war das Weiße hier durch Kristall wiedergegeben — und vermutlich war die Wirkung eine ähnliche wie bei jener erwähnten Bronze-

<sup>1)</sup> Für die spätere Zeit scheint Platon Rep. IV 420 C zu bezeugen, daß Schwarz die gewöhnliche Farbe für die Bemalung des Auges war. Doch steht an der angezogenen Stelle das μέλαν im bestimmten Gegensatz zur „schönsten“ Farbe, dem ὀστροειός, und wir sind deshalb durch die Platonstelle sicherlich nicht zu der wörtlichen Annahme gezwungen, daß die Augen damals mit wirklichem Schwarz ausgeführt worden seien; der Sinn ist wohl getroffen, wenn wir übersetzen: „ . . . daß die Augen, der schönste Körperteil, mit einer unansehnlichen dunklen Farbe statt mit der schönsten, dem Scharlachpurpur, zu bemalen seien. . .“

<sup>2)</sup> Schon Homer kennt neben dem eigentlichen dunklen Blau (vgl. S. 80 A. 1) diese ins Grau spielende, hellblaue Farbe. Denn offenbar beging man einen schweren Irrtum, als man die gute und richtige alte Übersetzung des der Athena verliehenen Beiwortes γλαυκῶπις mit „blauäugig“ (auch wir nennen ja das graublaue Auge so) verwarf und dafür die seltsamsten und zum Teil unmöglichsten Deutungen einsetzte. Daß Athena schon für den Dichter blauäugig war, ist nicht zu bezweifeln. Seine Helden Achilles, Meleager, Menelaos sind blond (ξανθός — was, nebenbei bemerkt, das richtige Wort für „gelb“ ist, während χλωρός unserem „gelbgrün“, „fahl“ entspricht) und dementsprechend blauäugig und der Schutzgöttheit der griechischen Helden kam naturgemäß dieselbe Augenfarbe zu.

figur des Wagenlenkers. Die Menge der übrigen Figuren aber zeigt, wie erwähnt, die Iris des Auges in jener ziegelroten, leider meist sehr verwaschenen Färbung und nur zwei davon fallen durch eine wenigstens teilweise gute und farbenfrische Erhaltung der Augenbemalung auf: Nr. 674 und 684, erstere aus etwas älterer Entstehungszeit, letztere zu den vorgeschrittenen Figuren der Reihe gehörig. Die beiden Figuren zeigen am Augapfel ein wohl erhaltenes schönes, warmes Braun, wie wir es wegen seines rötlichen Schimmers als Kastanienbraun zu bezeichnen pflegen. Bei Nr. 684 hat allerdings am einen Auge das Braun der oberen Farbschicht bereits zu verlöschen begonnen und darunter kommt als Grundton wieder jenes bekannte Ziegelrot zum Vorschein, das wir an allen übrigen, in der Farbe weniger gut erhaltenen Statuen erkennen. Erscheint es darnach nicht wahrscheinlich, daß das Rot überall nur zur Untermalung verwendet und daß einst bei all diesen Augen die ziegelrote Grundfarbe mit einer richtig braunen Deckfarbe übermalt war, wenn diese gleich in den meisten Fällen jetzt völlig verschwunden ist? Auch bei dem mehrfach erwähnten Ephebenkopf Nr. 689 der Akropolis ist ja nach deutlichen Spuren die Farbe der Augen einst, trotz der Blondfarbe des Haares, offenbar braun gewesen — hier allerdings ohne Untermalung von Ziegelrot auf den Stein gesetzt. Ohne Untermalung, nur durch eine dunkelbraune oder schwärzliche Lasurfarbe waren so bei den Mädchenstatuen, wie sich an den meisten Figuren noch feststellen läßt, stets die Augenbrauen angedeutet; die Pupille war gleichfalls dunkel, dazu die Iris und — wohl zur Andeutung der Lidhaare — der Gesamtumriß des Auges dunkel umrandert. Die Lippen zeigten einen leichten karminartigen oder hochroten Ton (*ζεῖλον ποικιλιζοῦσα* s. bei Jo. Chrysost. t. 3 S. 340 B). Spuren von solchem Rot finden sich zuweilen auch in den Nasenlöchern und in den Vertiefungen der Ohrmuscheln bei besonders sorgfältig ausgeführten Figuren (vgl. z. B. Nr. 674 oder den blonden Ephebenkopf Nr. 689 der Akropolis) und in diesen Spuren eines kräftigeren Farbtons inmitten des durch die Ganosis bewirkten gelblichen Lasurtons haben wir wohl die Ansätze einer zu verschiedenfarbiger Behandlungsweise der verschiedenen Hautpartien fortschreitenden, die Wangen, Brüste, den Nabel etc. rötenden Bemalung zu erkennen, wie sie uns die mit Spuren von Zinnober und Rosarot gefundenen römischen weiblichen und männlichen Statuen zeigen.<sup>1)</sup> —

Während andere Kunstrichtungen, insonderheit die Porosplastik wegen des von ihr verwendeten geringen Materials, für ihre Werke einen völlig deckenden Farbenüberzug dringend verlangten, sind in dieser Marmorkunst selten die Gewandpartien ganz und gar von Farben überdeckt. In ihrer vollen Fläche farbig erscheinen in der Regel lediglich die das Unterkleid darstellenden Gewandteile, die aber nur an Hals, Brust, Schulter und Ärmel zum Vorschein kommen; sie waren zumeist intensiv blau, grün (?) oder hochrot.<sup>2)</sup> Der weitaus größere Teil der Gewandung, soweit sie den Blicken des Beschauers sich darbot, blieb bei diesen Marmorstatuen unbemalt und schimmerte in der schönen, hellen Farbe des geglätteten Marmors. Nur wenige mehrfarbige Ornamente belebten und unterbrachen den reichen Fluß dieses festlichen und glanzvollen Kleides, dessen Hauptschmuck im Material selbst lag, indem sie teils die Ränder und Nähte in reichverschlungenem Zuge begleiten teils auch den weißen Grund mit bunten Sternen sparsam übersäen. Solch reizvoller Ornament-schmuck läßt sich im allgemeinen noch an mehreren Gewandteilen feststellen:

Mund

Nase  
OhrB. Bemalung  
der  
Gewänder

37. Frauenstatuette von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 676, s. Tafel XVI).

<sup>1)</sup> Kaum wird diese Bemalung als Weiterbildung des rotbraunen Ockerkolorits der archaischen Pinakes oder Vasenbilder zu denken sein.

<sup>2)</sup> Eine Ausnahme bildet die überaus prächtige Statue Nr. 682 des Akropolismuseums, bei der auch das Untergewand der Hauptsache nach in der natürlichen Farbe des Marmors belassen war; s. unten S. 87 f.

Ornamente  
a) am Ober-  
gewand

Am Obergewand bildet in allen Fällen ein sehr stattlicher farbiger Einsatzstreifen (*παρρηγή*), der an der Vorderseite des Rockteils vom Gürtel an senkrecht herabfällt und die Mittellinie des Gewandes bezeichnet, die markanteste Gliederung der weißen Fläche in der unteren Hälfte der Figur.<sup>1)</sup> Aber nur bei wenigen Figuren ließ man diesen Mittelstreif in seinem vertikalen Längszuge zur vollen Geltung kommen (so bei Nr. 670, 683, 671); meist wird er durch das beliebte Motiv des Gewandhaltens zur Seite gezogen, so daß er in sanft geschwungenem Bogen quer über den Leib bis zur linken Hand hinläuft und erst von hier aus an der Seite der Figur senkrecht hinabfällt. Den Abschluß des Mittelstreifens nach oben bildeten für das Auge die horizontal verlaufenden Linien des schmalen, meist stark farbig gehaltenen Gürtels, von dem freilich in der Regel nur ein kleines Stück zwischen den Falten des Überwurfs zum Vorschein kommt. In den seltenen Fällen, wo das Fußstück der Figur erhalten ist (wie bei Nr. 672, 598 u. a.), zeigt sich, daß die Gewänder auch am unteren (Fuß-) Rand mit einem nicht sehr breiten und im Muster ziemlich luftig gehaltenen, bunten Saume verziert waren, und parallel zu diesem umzog das Kleid etwa in Mitte der Wade ein weiterer, sehr schmaler einfarbiger Streif; er ist noch deutlich erkennbar bei den Figuren Nr. 670 (blau oder grün), 671 (rot?), (672 (blau oder grün), 685 (blau), 598 (blau), 618 (blau). Am Überwurf ist vornehmlich der untere Saum mit einem ziemlich ansehnlichen Längsornament geschmückt, das überdies nicht selten an der vorderen und hinteren Körperseite wechselt. Zuweilen ist aber auch der obere Rand des Überwurfs mit einem schmälern Farbstreif eingefäßt. Und bei besonders reich gewandeten Figuren (wie z. B. Nr. 682) ist dazu noch die äußere Ärmelseite mit einer überaus kostbaren Streifenverzierung versehen. Dazu das meist über die gesamte weißgelassene Fläche des Obergewandes (Rock nebst Überwurf) verstreute Kreuzchen-, Stern- oder Rosettenmuster.

b) am Unter-  
kleid

Aber auch das ganz farbige Unterkleid entbehrte nicht völlig solch reichen Ornamentschmucks. So ist der Ärmel gewöhnlich auf der äußeren Seite der Länge nach mit einem breiten dem Blick des Beschauers ausgesetzten doppelten Streifenmuster verziert; es teilt sich häufig über der Schulter in seine zwei Hälften und läuft so geteilt als Halssaum weiter, um sich auf der anderen Schulter der Figur wieder zu vereinen, so daß also der Ärmelstreif das Muster des Halssaums gewissermaßen verdoppelt fortsetzt. Oft aber ist auch für den Halssaum ein neues, selbständiges Muster gewählt, so bei Nr. 676, 680 u. a. Wo endlich der untere Rand des Ärmels sichtbar wird — vgl. Nr. 598, 594, 681 etc. — ist auch dieser durch einen schmalen feinen Ornamentstreif abgeschlossen.

Die Künstler wendeten die innigste und eine geradezu bewunderungswürdige Sorgfalt darauf, die Gewänder mit diesen bunten, oft prächtigen und kunstreich durchgeführten Ornamentstreifen zu bedecken. Neben einfache Linearornamente (das Punktband, Zickzacklinien, Quadrate, gekreuzte Linien, einfache und aufs reichste verschlungene Mäandermuster, Kreise, Spiralen), die anscheinend den uralten Techniken des Webens und Flechtens entnommen sind und die wir zum Teil ganz ähnlich an den Gewändern auf der bekannten Françoisvase wiederfinden, treten die orientalisierenden Ornamente, stilisierte Pflanzenformen (Palmetten, Rosetten, Lotos etc.), und schließen sich zu einem ganz bestimmten System der meist streifenförmigen Anordnung zusammen. Sicherlich liegt eine naturalistische Tendenz auch diesen Zierstreifen zu Grunde, insofern es offenbar Stickmuster sind, die hier der Pinsel des Malers auf dem Steine vorzutäuschen sucht. Und die Nachahmung gelang ihnen denn auch oft so gut, daß wir noch die Kreuzstichteknik zu erkennen glauben, in der die Vorbilder dieser Stickereimuster ausgeführt waren. So sind die Gewänder steingewordene Zeugen für die in zahlreichen Literaturstellen gerühmten *ποικίλα ἱμάτια* der griechischen Frauen und wir stehen nicht an, die jüngst vorgeschlagene Übersetzung „gestickte Ge-

<sup>1)</sup> Schon bei den etliche Jahrzehnte älteren, gleichartig gewandeten Bildnisstatuen vom heiligen Weg zum Didymäon ist noch jetzt das einstige Vorhandensein dieses breiten Mittelstreifens deutlich wahrzunehmen; dies läßt uns darauf schließen, daß auch sonst durch eine ähnlich lebhaft, farbige Bemalung der lastende Druck ihrer plumpen steinernen Massigkeit erheblich gemildert war.



wänder“ in geradezu terminologischer Art für sie in Anspruch zu nehmen. Für das künstlerische Gesamtbild der Statue aber sind diese in leuchtenden Farben vom Weiß sich abhebenden Ornamentstreifen um so wichtiger, als sie das Gewand und damit die Figur gewissermaßen in architektonischer Weise gliedern, und diese Wirkung wird dadurch unterstützt, daß die lotrecht verlaufenden Streifen durchgehends die breiteren, die wagrecht ziehenden die schmälere sind.<sup>1)</sup> Von einem unten in der Mitte senkrecht aufsteigenden breiten Schmuckstreif steigt hier durchweg der Farbaufbau, nach oben zu wie die Äste eines Baumes sich vom Stamme aus verzweigend und verbreiternd und dafür schmaler werdend, auf gelblich weißem Plane nach der Höhe auf. Es folgen sich schmalere Säume, die zum größten Teile eine mehr wagrechte Tendenz vertreten (Gürtel, Ärmelsaum, Halssaum, Halsband etc.), dazu eine Fortführung der senkrechten Linie durch den Ärmelstreif, bis der breite Bogen des Diadems mit seinen weithin leuchtenden Metallzäpfchen eine pathetisch abschließende Bekrönung bringt. Denn auch das Diadem ist in der Regel mit einem bunten Muster geschmückt, dessen Farben meist mit denen des Überwurfs zusammengehen. Während aber die etwas älteren Stücke der Reihe für den Kopfschmuck noch gerne ein geometrisches Ornament (meist Mäander) zeigen, tritt dann sehr bald hier das herkömmliche Anthemienmuster auf — genau so wie wir es an den Simen der Tempel jener Zeit durch Farbauftrag angebracht finden (man vergleiche als nächstliegendes Beispiel die Marmorsäule vom alten Athenatempel der Akropolis, s. Ant. Denk. I Taf. 38). Die wenig zahlreichen Bronzeverzierungen des Diadems aber sind wie die übrigen dekorativen Zutaten in Metall (Halsschmuck, Ohrringe) wohl vergoldet zu denken.<sup>2)</sup>

Was sich an koloristischen Zutaten für die einzelnen Statuen so erkennen ließ, sei im Folgenden an der Hand der Tafeln näher festgestellt. Für die Anordnung der letzteren war uns dabei in erster Linie die innere Verwandtschaft der Muster maßgebend.

Erläuterung  
der Tafeln

Tafel II (Figur 669, s. Bild 22): Oberteil einer etwa lebensgroßen, ziemlich gut gearbeiteten älteren Statue. Nur geringe Farbreste sind erkennbar: so einige Spiralen in Ziegelrot und Hellgrün (Blau?) an dem hohen, steifen Diadem. Vom Untergewand hat sich die Zeichnung eines schmalen Ornamentsaums unten am linken Ärmel — das Untergewand hatte bei dieser Figur Knopfärmel —, leider ohne sichere Farbspur, erhalten. Das Muster des Halssaums ist völlig verschwunden. Die Figur zeichnet sich durch viele Metallzusätze aus: so sind oben auf dem Diadem ringsum Einbohrungen sichtbar, in denen sich z. T. die Metallzacken noch befinden; dazu waren die Ohrringe von Metall angesetzt, ebenso, wie nach den dort vorhandenen Bohrlöchern zu schließen, der Halsschmuck.

(Figur 678, s. Bild 23): Statue von über Dreiviertel natürlicher Größe, gehört wohl zu den älteren Figuren der Gruppe und steht zeitlich 669 nahe; gleich dieser war sie mit einem Ärmelchiton, ohne Ornamentstreifen am Ärmel, bekleidet. Sie trug im Haar kein Diadem, wie es die meisten übrigen Figuren zeigen, sondern es ist um das Haar eine plastisch ausgeführte Perlschnur gelegt; außerdem ist noch das Hinterhaar für sich durch ein schmales Band über dem Nacken zusammengehalten, eine der Eigentümlichkeiten, die unsere Figur mit der freilich viel entwickelteren Statue Nr. 679 teilt (vgl. S. 53 A. 1). Die Farbe des schmalen Halsbandes ist erloschen ebensowie die des Halssaums am Gewand und bis auf wenige Spuren auch die der Ornamentstreifen, die einst den unteren Rand des Überwurfs sowie den Gürtel schmückten. Nur der Mittelstreif des Rocks läßt noch einigermaßen Muster und Farbe erkennen: in vertikaler Richtung nebeneinandergesetzte Rhomben bildeten seinen Schmuck; vgl. den Halssaum der Porosfigur Nr. 10 der Akropolis sowie die Gewandverzierung der Sikyonmetopen zu Delphi. Auf dem Kopfe befanden sich Metall-einsätze, wie am Haar vor der Perlschnur noch bemerkbar ist; ebenso waren die Ohrringe gleichwie bei 669 und 679 von Metall zugesetzt.

Tafel III (Figur 671 s. Bild 24): schlechtgearbeitete, langweilig wirkende Figur von mehr als natürlicher Größe. Das Diadem zeigt ein ziemlich steifes, rotes Anthemienmuster auf blauem Grund. Halsband in der Farbe erloschen. Das Gewand bot keine größere farbige Fläche. Es war in der Masse — vgl. S. 63f. — weiß gehalten und nur mit Säumen und einzelnen Ornamenten bemalt. Die Farben des Halssaums sind nicht mehr erkennbar; am Rock fand sich ein breiter Mäander-Mittelstreif in Blau und Rot. Über dem Gewand trägt das Mädchen noch einen Mantel auf beiden Schultern; der Rand zeigt wieder ein Mäanderornament in Blau und Rot, dazu vielleicht Gelb. Außerdem lassen sich einige rote Spiralornamente und blaue Sternchen in der Gegend der Schultern und Arme feststellen;

<sup>1)</sup> Auch in diesem Punkte unterscheidet sich die S. 52ff., s. Tafel XVIII eingeordnete Figur Nr. 679, indem hier die wagrechten Streifen die größere Breitenausdehnung zeigen.

<sup>2)</sup> So viel in dieser ausgeprägten Marmortechnik im Stein ausgestückt wird — nicht nur die aus dem Bilde hervorstehenden Arme und Hände, auch einzelne Locken, Faltenpartien, Köpfe und Kopfteile kommen in Betracht —, so gering ist verhältnismäßig die Inanspruchnahme der Metalltechnik: die Ohrringe finden wir nur bei 669, 678, 679, 671, 681, den Halsschmuck gar nur bei 669 in Metall zugesetzt; meist sind außer dem Meniskos nur einige Metallzacken oder -rosetten im Diadem eingelassen gewesen.

dieselben erwecken nicht den Anschein, als ob sie durch ein fortlaufendes Muster zu einem größeren Ganzen verbunden gewesen seien. Dagegen scheinen sich weiter abwärts, da wo der Mantel frei fällt, Spuren einer weitläufigeren zusammenhängenden Musterung zu befinden; dort glaubten wir noch verschiedene feine Mäanderverschlingungen zu bemerken. Am unteren Teile des Mantels war demnach doch wohl der weiße Marmorgrund mit farbiger Mäandermusterung überdeckt, wenngleich die vorhandenen Reste nicht genügen, den Verlauf der Ornamente weiter zu verfolgen. Die Ohrringe waren wie bei 669, 678, 679, 681 von Metall zugesetzt; auch befanden sich rings auf dem Diadem Zusätze von Metallzacken.

- Tafel IV (Figur 674, s. Bild 25): Künstlerisch eine der glücklichsten Figuren der Reihe in Dreiviertel natürlicher Größe, mit vorzüglich erhaltenen Farbmustern. Diadem in Hellblau und Rot mit grünem Rande; desgleichen der plastisch gearbeitete Ohrring in Blau und Rot. Die Farben des Halsbands sind geschwunden. Auf der ganzen Fläche des Untergewandes hat sich reichlich malachitgrüner Farbstoff erhalten; doch das Längsstreifenmuster des linken Untergewandärmels ist bis auf wenige blaue Längsstriche verschwunden. Einige leichte blaue Farbspuren, die in den Öffnungen zwischen den Knöpfen des Überwurfärmels sichtbar werden und wohl vom Untergewand stammen, scheinen anzudeuten, daß auch der rechte Unterkleidärmel mit einem vorwiegend in Blau durchgeführten Muster ausgestattet zu denken ist. Die Ornamente des Obergewands (Rock und Überwurf) zeigen Rot, Hellblau und Grün. Der Überwurfsaum zeigt ähnliches Muster wie am Diadem, der Mittelstreif des Rockes einen dreifach verschlungenen Mäander. Sternenmuster in den drei Farben findet sich über das gesamte Obergewand verstreut. Der Gürtel zeigt Rot (violettrot) und Grün (blau?)
- Tafel V (Figur 672, s. Bild 26): Mitteltute Figur von 1,02 m Höhe; in den Farben fast völlig verblaßt. Die Bemalung der plastisch gegebenen Ohrringe ist verschwunden; desgl. die des Untergewandes samt Ärmel- und Halssaummuster. Das Ornament am Diadem zeigt ganz ähnliches Ornament wie Nr. 674 (Taf. IV) und 673 (Taf. XI); auch die Farben Rot und Hellblau sind wohl dieselben. Vgl. auch die Verzierung am unteren Rand des Überwurfs mit Nr. 674; doch wechselt bei Figur 672 das Muster hier auf der Rückseite. Der Mittelstreif des Rockes ist ziemlich schmal in Hellblau und Rot. Am Fußrand der Statue hat sich eine schmale Mäanderborte gleichfalls in Rot und Hellblau erhalten. Etwa in Mitte der Wade unzieht das Kleid ein schmaler einfarbiger Streif in Blau (Grün?) Von einem Sternenmuster auf der Fläche des Obergewandes hat sich nichts erhalten. An den Füßen trägt die Figur Sandalen mit plastisch ausgeführten Riemen, die einst rot bemalt waren.
- Tafel VI (Figur 685, s. Bild 27): Statue von wenig unter Lebensgröße mit sehr schlanken Körperformen. Am Chiton finden sich rote Farbspuren, die von dem Eisenockerton des Haares deutlich verschieden sind. Auch von den meisten Gewandmustern haben sich gut erkennbare farbige Spuren in Hellblau und Rot erhalten, so auch am Diadem und dem plastisch dargestellten Ohrring. Der Überwurf zeigt unten einen Saum in Hellblau und Rot, und dieselben Farben lassen sich noch mit Sicherheit an dem ziemlich schmalen Mittelstreif des Rocks erkennen (dazu hier vielleicht Gelb und Grün). Die kleinen Überschlagsfalten am oberen Rand des Überwurfs scheinen hellblau getönt gewesen zu sein. Blaue Kreuzchen mit wenig Rot waren dazu über das ganze Obergewand verstreut. Um die Mitte der Wade umzog das Gewand ein schmaler blauer Streif. Zwischen den Falten des Überwurfs wird der Gürtel sichtbar in Rot und Hellgrün. Dagegen sind die Malereien des ziemlich schmalen Längsstreifens am linken Gewandärmel verschwunden; ebenso das Muster am Halssaum und die Farbe des einst vorhandenen, nur aufgemalt gewesenen Hals schmucks. Vor dem Diadem sind im Haar vier Einbohrungen für einstige Metalleinsätze sichtbar.
- Tafel VII (Figur 598, s. Bild 28): Schlechte kleine Statue; Kopf, der eingesetzt war, ist verloren. Stammt nach Faltenbehandlung und Stillisierung der Brustlocken vermutlich aus demselben Atelier wie 682. Die Farbmuster scheinen ausschließlich grün (blau?) und rot gewesen zu sein.  
Untergewand war rot. Am Halsrand schwache Farbspur; das Muster desselben setzt sich im Längsstreif des linken Untergewandärmels fort. Dazu kommt als unterer Abschlusssaum dieses Ärmels eine schmale farbige Borte. Der Saum des Überwurfs ist in den Farben nicht erhalten. Der ziemlich schmale Mittelstreif am Rock zeigt Grün und Rot. In der Mitte der Wade umgiebt das Gewand ein schmaler dunkelgrüner Streif. Am Fußrand des Kleides ein leichtes Muster in Grün. Die Füße trugen Sandalen mit plastisch angegebenen und rotbemalten Riemen.
- Tafel VIII (Figur 633, s. Bild 29): Bekleidete männliche Statue von etwa Lebensgröße, in der Tracht den Mädchenfiguren genau entsprechend, stilistisch eng verwandt mit Figur 685; Kopf fehlt. Die Figur trägt ein leichtes Unterkleid, das nur an den Ärmeln sichtbar wird und von dem sich keine Farben erhalten haben. Darüber wird auf der rechten Brustseite ein zweites Gewand von größerem Stoff sichtbar; es war ganz rot bemalt — vgl. Tafel VI, VII XII — und überdies mit einem bunten Halssaum und einem breiteren Ärmelstreif verziert, die sich grün (blau?) vom roten Grunde abhoben. Die Figur ist ferner mit dem Himation als drittem Gewandstück bekleidet, das von der linken Schulter her sich um den Leib schlingt und den Unterkörper völlig bedeckt; es ist in der Fläche weiß gelassen und zeigt oben einen schmalen, unten einen einfachen breiteren Buntsaum in Grün (Blau?).
- Tafel IX (Figur 618, s. Bild 30): Nur in ihrer unteren Hälfte erhaltene, sehr fein gearbeitete Sitzfigur von etwa Lebensgröße; dazugehörig der linke Arm Nr. 378 des Akropolismuseums. Die Farbenwirkung der Figur scheint sehr zart gewesen zu sein. Das Untergewand war wahrscheinlich lichtblau mit einem Mäanderstreifen unten am Ärmel, der sich, wie das erhaltene Bruchstück des Armes uns zu lehren scheint, rot vom blauen Grunde abhob (oder umgekehrt?). Vom unteren Saum des Überwurfs, dessen Musterzeichnung sich noch erkennen läßt, ist die Farbe verloren. Am Mittelstreif des Rocks sind die breiten Borten blau, die schmalen rot. Der Fußrand des Kleides zeigt ein leichteres, lichtgrünes Saummuster. In Mitte der Wade umzog auch hier deutlich das Gewand ein schmaler Farbstreif in Blau

(Grün?). Der Armreif am linken Arme zeigt Grün (Blau?). An den Füßen trägt die Figur rote Sandalen; das Riemenwerk war lediglich durch rote Farbe auf dem Fuße angedeutet.

Das auf der Tafel abgebildete Diademmuster von dem Bruchstück 696, s. Bild 31, ist erwähnt bei Fig. 594, s. Taf. XIII.

- Tafel X (Figur 675 s. Bild 32): Statue von halber natürlicher Größe mit vorzüglich erhaltenen Farbresten und höchst zierlicher Musterzeichnung. Sogar die Farbe des aufgemalten schmalen Halsbandes ist hier noch in Blau (Grün?) deutlich zu erkennen. Die Frage, ob Grün oder Blau, ist bei dieser Statue besonders brennend. Es scheint sich zwar immer um denselben dickflüssigen Farbstoff zu handeln, doch bleibt nach dem Augenschein die Möglichkeit, daß das Untergewand in Rot und Grün, das Obergewand in Rot und Blau gehalten war; Diadem und Ohrring scheinen dann in der Farbe mit dem Untergewande zusammenzugehen. Das Diadem zeigt Palmettenmuster in Rot auf blauem (grünem?) Grund und die gleichen Farben erscheinen auf den Ohrringen Untergewand blau (grün?). Am linken Ärmel äußerst kunstvolles Längsstreifenornament, das sich am Halssaum fortsetzt. Auch der Überwurf zeigt bei dieser Statue am (rechten) Knopfmäandeln reiche Stickerei in Blau und Rot, eine Ähnlichkeit, die die Statue außer anderen stilistischen Beziehungen mit Nr. 682 gemein hat. Ebenso zielt den unteren Saum des Überwurfs ein buntes Muster in Blau und Rot, den Mittelstreif des Rocks ein reichverziertes Mäanderornament, das sich weiß (gelb?) vom roten Grunde abhebt. Auf der weißen Fläche des Überwurfs Rosetten in Rot und Blau und rote Kreuzchen. An der Rückseite in die Figur ganz roh ausgeführt und unbemalt gelassen; vorne finden sich auf dem Diadem Löcher für Metalleinsätze.
- Tafel XI (Figur 673 s. Bild 33): Gutgearbeitete Statue von mehr als Dreiviertel natürlicher Größe. Diadem zeigt ein geometrisches Muster in Blau (Grün?) und Rot, vgl. Tafel IV und V; auf dem plastisch angegebenen Ohrring noch blaue (grüne?) Farbspur erkennbar. Die Farben des Halsbandes sind verschwunden. Das Untergewand war grün (blau?), der linke Ärmel desselben zeigt noch ein breites Längsstreifenornament in Blau und Rot; das jetzt verschwundene Muster des Halssaumes scheint eine einfache Fortsetzung dieses Ornaments gebildet zu haben. Der Überwurf wurde von dieser Figur auf beiden Schultern getragen, mit den Hauptfaltenpartien auf der rechten Körperseite; er zeigt am unteren Saume eine sehr schmale Borte (Mäander) mit Blau als Hauptfarbe. Der breite Mittelstreif des Rocks zeigt roten Bund nebst Grün (Blau?) und Blau. In der vorderen Hälfte des Diadems finden sich 13 Bohrlöcher für Metalleinsätze. Stilistisch steht die Figur außerordentlich nahe der Jünglingsfigur aus dem Ptoonheiligtum, in Bild 10 (s. S. 70 f.), dann auch der Mädchenfigur Nr. 670 (s. Bild 39).
- Tafel XII (Figur 681, s. Bild 34): Monumentalstatue von etwas über 2 m Höhe. Diadem mit geometrischem Muster in Rot und Blau verziert. Die Farben des einst aufgemalten Halsbandes sind erloschen. Armband blau (grün?). Das Untergewand war völlig rot, wie noch deutliche Spuren unter dem linken Ärmel zeigen; an der äußeren Seite des letzteren ein reiches Längsstreifenornament in Rot, Blau und Grün (das Grün als dritte Farbe scheint hier sicher); dazu am unteren Ärmelende ein bunter schmaler Quersaum als Abschluß. Der Überwurf zeigt einen schmalen unteren Saum in Rot und Blau, der Rock einen breiten Mittelstreif mit rot-blau-grünem Mäandermuster; eine vierte Farbe (Gelb?) ist verloren gegangen. Über das gesamte Obergewand ist ein blau-rotes Sternchenmuster verstreut. Die Füße sind ohne Bekleidung. Metallzusätze: oben auf dem Diadem ringsum Löcher, in denen z. T. die Metallspitzen noch stecken; dazu die Ohrringe wie bei 669, 678, 679, 671. Die Augen waren gleich 682 von edlerem Stein eingesetzt. Über die Verwandtschaft der Figur mit der älteren Statue 669, der Grabstele eines nackten laufenden Jünglings im Helm (s. Bild 70); vgl. oben S. 71 f.
- Tafel XIII (Figur 594, s. Bild 35): Überlebensgroße Statue ohne Kopf. Dazugehörig wahrscheinlich das Kopffragment 696, s. Tafel IX, mit rot-blauem Palmettenmuster am Diadem, abgeb. Tafel IX. Die Statue ist in doppelter Beziehung merkwürdig: einmal trug sie das Haar hinten kurz aufgenommen, wie aus dem Fehlen der Haarangabe auf der Rückseite der Figur mit Sicherheit hervorgeht; ferner trägt sie außer dem gewöhnlichen Gewand mit Überwurf noch ein Himation als drittes Kleidungsstück; dieses ist einfach über Schultern und rechten Arm geworfen, die Mantelenden fallen vor der linken Brust herab. Die Farbe des Untergewandes ist nicht mehr erkennbar. Gut sichtbar dagegen ein breiter Ornamentstreif am linken Ärmel des Untergewandes in Rot und Grün (Blau?); dazu als unterer Abschluß des Ärmels ein schmaler Quersaum in denselben Farben; das jetzt verschwundene Muster des Halssaums entsprach wahrscheinlich wie so oft dem halben Ärmelmuster. Die Ornamentstickerei des Überwurfs zeigt gleichfalls Grün (Blau?) und Rot als Hauptfarbe: so die nicht allzubreite Borte am Saum des Überwurfs; das Muster saß in seiner ganzen Breite wahrscheinlich auf gelbem Grunde auf. Unter dem rechten Arme geht merkwürdigerweise ein Zipfel des Überwurfs plötzlich in ein anderes, einfacheres Muster in Grün (Blau?) über; vgl. Taf. XVI und XVII. Die vorherrschende Farbe am breiten Mittelstreif des Rocks scheint Blau (Grün?) gewesen zu sein; dazu kommt als zweite sichere Farbe rot. Ob der Mäander darin, der auf unserer Tafel jetzt in weiß stehen gelassen wurde, rot oder gelb oder weiß gewesen ist, ist nicht mehr auszumachen. Der Mantel zeigt am Rande eine schmale Borte in Hellblau und Rot, dazu über der ganzen Mantelfläche verstreut zierliche Kreise in den gleichen Farben: rote Kreuzchen auf hellblauem Grunde.
- Tafel XIV und XV\*) (Figur 682, s. Bild 36): Stattliche, überlebensgroße, ziemlich plumpe Statue, die im Äußeren aber außerordentlich fein und sorgfältig gearbeitet ist; es ist die am reichsten mit farbigen Ornamenten verzierte Figur. Die Muster zeigen vornehmlich Blau und Rot, dazu Grün (vielleicht auch Gelb). Vom Diadem sind die Farben verschwunden:

\*) Durch ein Versehen bei der Drucklegung sind Tafel XIV und XV miteinander vertauscht worden; die jetzt rechts stehende Tafel, die die Muster des Überwurfs wiedergibt, würde besser auf der linken Seite angeordnet sein, da diese Verzierungen sich vorwiegend auf der rechten Körperhälfte entwickeln.

es läßt sich nur feststellen, daß es ein Palmettenmuster in Blau und Rot darstellte. Auch die Bemalung des plastisch angegebenen Ohrings läßt sich nicht mehr erkennen. Die übrigen Farbmuster aber sind vorzüglich erhalten. Bemerkenswerterweise scheint bei dieser Figur auch das Untergewand weiß gewesen zu sein; es wäre wenigstens verwunderlich, wenn seine Farbe vollständig ohne die geringste Spur verschwunden wäre, nachdem die übrigen Muster sie so treu bewahrt haben; zudem lassen sich auf der Rückseite sogar zwei verstreute Sternchenmuster auf der Untergewandfläche erkennen und bei dem in den Äußerlichkeiten überaus sorgsamem Künstler ist ein so grobes Versehen, daß er Ober- und Untergewand verwechselt haben könnte, gewiß ausgeschlossen. Dagegen ist der linke Ärmel des Untergewands mit einem breiten, reichen Längsstreifenornament geziert, das sich oben am Halssaum fortsetzt und auch den unteren Rand des Ärmels als farbiger Abschluß begleitet; seine Farben sind rot und blau. Auf dem Knopfmärmel des reichbestickten Überwurfs ist hier gleichfalls ein ähnlich breites Längsmuster in roten, blauen und grünen Wellenlinien aufgemalt. Über den ganzen Überwurf sind überdies blaue Rosetten und reiche Spiralen- und Palmettenornamente in Rot, Blau und Grün ausgestreut. Am Gürtel, der zwischen den Falten des Überwurfs sichtbar wird, erscheinen wieder die Farben Rot, Blau und Grün; am Rock ein breiter Mittelstreif mit kunstvoll verschlungenem vierfachen Mäander in Rot, Blau und wenig Grün; die kleinen, eingestreuten Rosetten und Sternchen sind vielleicht gelb gewesen. Die Augen der Figur waren wie bei 681 von edlerem Stein eingesetzt. Der Armreif am linken Arm trägt blaue (grüne?) Farbspur. Das einst aufgemalte Halsband ist bis auf wenige Spuren verschwunden. Die Figur scheint außer dem Meniskos keine Metallzusätze besessen zu haben.

Tafel XVI (Figur 676, s. Bild 37): Ganz schlecht gearbeitete, kleine Statue von halber natürlicher Größe. Die Musterzeichnung ist unsicher und unreinlich. Das Diadem zeigt Mäanderverzierung in Rot und Blau; in denselben Farben ist die Rosette auf den Ohringen ausgeführt. Vom Halsbande haben sich nur wenige Spuren erhalten. Das Untergewand scheint grün (blau?) gewesen zu sein; der Halssaum daran besteht aus rot-blauem (grünem?) Mäandermuster, kräftiger in der Wirkung ist das aus nebeneinandergereihten Vierecken gebildete Muster am linken Ärmel. Der Gürtel wird bei dieser Figur vorn und hinten gut sichtbar. Der Überwurf ist verziert mit einem schmalen, rot-blauen Saum oben und einer breiteren farbigen Borte unten, welche letztere hinten in ein anderes Muster übergeht. Das Mäandermuster am Mittelstreif des Rocks ist besonders schlecht und ungenau ausgeführt; kenntlich sind noch die Farben Blau (Grün?) und Rot. Über das ganze Obergewand sind Sternchen in Rot und Blau (Grün?) verstreut.

Die Figur weist keinerlei Metallzusätze auf. Über die Ähnlichkeit der Statue mit Figur 680 hinsichtlich der Marmorarbeit s. oben S. 72. Auch der Charakter der Muster deutet übrigens ihre besonders nahe Verwandtschaft an: der untere Saum des Überwurfs und der Mittelstreif des Rocks sind in Farbe und Zeichnung ganz ähnlich; bei beiden wechselt das Saummuster an der Vorder- und Rückseite der Figur; bei beiden endlich ist der Überwurf auch oben mit einem farbigem Saum ausgestattet etc.

Tafel XVII (Figur 680, s. Bild 38): Wenig gute, ungeschickte Statue von etwas über Lebensgröße. Auch bei dieser Figur entstehen oft Zweifel, ob ein gewisser dunkler Farbstoff als Blau oder Grün zu fassen ist. Farben am Diadem nicht erhalten, Spuren deuten darauf hin, daß es ein Palmettenornament aufwies. Ebenso Halsband verschwunden. Am Ohring hat sich Rot und Blau erhalten. Das Untergewand scheint grün gewesen zu sein, wie uns Farbreste in den Spalten des Knopfmärmels glauben machen. Der Halssaum des Untergewandes zeigt ein einfach kräftiges Muster in Blau und Rot; ähnlich, aber mannigfaltiger das Ornament am linken Ärmel. Der Überwurf ist mit einem schmalen Buntsaum am oberen, mit einem breiten und reicheren am unteren Saum verziert, und zwar wechselt bei letzterem das Muster vorn und auf den beiden Faltenflügeln (Farben: Rot, Blau und Grün). Der Mittelstreif des Rocks ist hier merkwürdig schmal; er zeigt einen doppelten Mäander in Blau (Grün?) und Rot. Der Gürtel wird vorn zwischen den Falten des Überwurfs sichtbar in Blau (Grün?). Auch der schmale Fußrand des Gewandes mit rotem einfachem Mäander auf blauem Grunde ist hier erhalten. Der Armreif am linken Arm zeigt blaue (grüne?) Farbe.

Über die Verwandtschaft der Figur mit Nr. 676 s. oben. Das Muster des Überwurfsaumes findet sich ähnlich wieder bei Figur 679, s. Tafel XVIII. Außerdem ist eine gewisse Stilähnlichkeit mit Nr. 673 vorhanden, in der Frisur auch mit der Athena vom Gigantengiebel und der vorgeschritteneren Figur 684.

Tafel XIX (Figur 670, s. Bild 39): Gutgearbeitete Figur von etwas mehr als Dreiviertel natürlicher Größe. Zur Gewandtracht vgl. die Statuen Nr. 671, 683. Die Figur bot keine größere farbige Fläche, indem das Gewand nur mit Säumen und einzelnen Streuornamenten bemalt war. Die Farbmuster scheinen lediglich in Grün (Blau?) und Rot gehalten gewesen zu sein, gleichwie bei der kleinen Statue 598. Wir erkennen: am Diadem ein rotes fortlaufendes Lotosblüten- und Palmettenmuster auf grünem (blauem?) Grund, am Ohring eine rote Rosette auf grünem (blauem?) Grund. Vom Halsband ist hier die Farbe erhalten; es war grün. Dagegen ist am Halssaum des Gewandes die Farbe verschwunden; das Gewand zeigte ferner einen ziemlich schmalen in Rot auf Grün (Blau?) gestickten Mittelstreif am Rock, dazu grüne Sternchen mit roten Punkten in der Mitte über das ganze Gewand verstreut. Etwa in Höhe der Wade umzieht das Gewand ein schmaler grüner (blauer?) Farbstreif. Der Armreif am linken Arm zeigt grüne Farbreste. Auf dem Diadem waren Metallzusätze angebracht, wie noch 14 Löcher auf der vorderen Hälfte bezeugen.

Die Figur ist stilverwandt mit Nr. 673, s. oben S. 70f.; vgl. ferner dazu in gewandter Arbeit die große sitzende Athenastatue Nr. 625 des Akropolismuseums, in der man nicht ohne Grund den Endoios als Künstler vermutet.

Tafel XX (Figur 684, s. Bild 40): Künstlerisch eine der besten und entwickeltsten Figuren von etwa Lebensgröße. Gut erhalten ist nur der Oberteil der Figur (der gebrochene Torso, an dem die Farben völlig erloschen sind, liegt im Museum am Boden neben der Figur). An Farben erscheinen lediglich Blau und Rot (das Blau hier wohl ganz sicher, obwohl

der Farbstoff der gleiche ist wie bei den anderen Figuren). Am Diadem rotes Palmettenmuster auf blauem Grund; am Ohring hauptsächlich Rot erhalten, das hier eine Rosette bildet. Am Halssaum nur einige blaue Farbspuren erkennbar. Der Überwurf zeigt am rechten Ärmel unten einen schmalen Saum. Kleine rhombusartige Vierecke in Blau mit Rot über die Fläche des Überwurfs verstreut.

(Figur 683, s. Bild 41): Kleine Figur von etwa halber natürlicher Größe; gehört zu den reifsten, aber auch zu den schlechtest gearbeiteten Figuren der Gruppe. Am Rand des Gewandes unten ebenso wie am Halssaum erscheinen schwache Spuren von Rot. Die Taube in der linken Hand war blau, die Schuhe an den Füßen ziegelrot mit blauem Rand. Die Muster am rechten und linken Arm zeigen ein kunstvolles Palmettenornament in Lichtblau; ähnlich stilisierte Palmetten sind über das ganze Gewand verstreut. Über die Zugehörigkeit der Figur zu der Gruppe 670, 671 etc. s. oben S. 63 f. —

In Wirklichkeit wurde wohl ausnahmslos im Altertum die Buntfärbung der Stoffe und Gewebe durch animalische und vegetabilische Farbstoffe bewirkt. Doch war von vornherein nicht zu erwarten, daß solche Farbenpräparate sich lange auf dem Steine erhalten würden. Die Reste, die uns auf dem Marmor bewahrt sind, stellen vielmehr wohl ausschließlich Erdfarben dar und wir werden annehmen dürfen, daß auch nur solche — eben wegen der geringen Dauerhaftigkeit anderer Zusammensetzungen — bei der Polychromierung aller Arten von Steinteilen verwendet worden sind.

Die meiste Schwierigkeit für die richtige Erkenntnis der einstigen Farbenwirkung bereitet wohl ein spröder, krustenartiger Farbstoff, der, während alle übrigen Farben mehr oder minder dünnflüssig und wenig materiell erscheinen und oft ausgelaufen sind, stets zuletzt und in schwerflüssigem, pastosem Zustand aufgetragen worden ist. Es ist derselbe, den wir als intensives, dickdeckendes Blau schon an Haar und Bart des „Typhon“ etc. beobachten konnten. Bei der ganzen Statuengruppe der Mädchenfiguren erfreute sich dieser Farbstoff der ausgiebigsten Verwendung; ganze Gewandteile (das Unterkleid), die Ornamentstreifen und Armreife, der Ohrschmuck und das Diadem sind in gleicher Weise mit ihm ausgeführt. In seiner jetzigen Erhaltung zeigt er auf der Oberfläche meist einen schmutzigrünen schwärzlichen, zuweilen blauschwarzen Ton;<sup>1)</sup> bei näherer Betrachtung erscheint er dem Auge teils als ein intensives Grün (Blaugrün) vom selben Aussehen wie Malachit, teils als ein tiefglänzendes Blau, das ganz Kupferlasur gleicht. Bei der Untersuchung auf Kupfer<sup>2)</sup> zeigte es sich, daß die beiden Farbstoffcharaktere abgesehen von der Verschiedenheit des Kohlensäuregehaltes identische Auflösungen ergeben, daß das Blau wie das Grün in gleicher Weise ein Kupferkarbonat (basisches kohlen-saures Kupferoxyd) darstellen und wir in ihnen allem Anschein nach Kupferlasur [Azurit, =  $2\text{CuCO}_3, \text{Cu}(\text{OH})_2$ ] und Malachit [Berggrün, =  $\text{CuCO}_3, \text{Cu}(\text{OH})_2$ ] erblicken dürfen. Wir haben es also in beiden Fällen mit einem ganz gleichartigen Farbstoff zu tun. Ob dabei das Grün aus Kupferlasur entstanden ist, kann nicht mehr unterschieden werden; chemisch gesehen bleibt die Möglichkeit, daß im Laufe der Zeit die eine Farbe in die andere übergegangen ist, da ja die Umwandlung der Kupferlasur in Malachit nur auf einem Austausch von Kohlensäure gegen Wasser beruht. Man nimmt denn auch gewöhnlich an, daß das dunkle Grün bei den Korai der Akropolis immer aus Blau entstanden ist;<sup>3)</sup> besitzen wir doch auch neuere, sichere Beispiele, wo auf alten Freskoge-mälden die von Kupferlasur herstammende blaue Farbe des Himmels manchmal in Grün übergegangen ist (s. F. Zirkel, Elemente der Mineralogie, begründet von C. F. Naumann, 13. Ausg., Leipzig 1898, S. 538). Nachdem sich aber in unserem Farbstoff bei mikroskopischer Untersuchung sowohl grüne als blaue Kristalle in verschiedenem Mengenverhältnis vermischt finden, so darf wohl folgendes behauptet werden: Ist auch der grüne Farbstoff einst Lasur<sup>4)</sup> gewesen, so ist er nach dem Sachverhalt unzweifelhaft ganz oder

Zahl,  
Charakter  
der ver-  
wendeten  
Farben

<sup>1)</sup> Seltener — wie bei Nr. 594 — erscheint der Farbstoff dem Auge fleckig, so zwar daß die grüne Fläche von großen blauen Flecken durchsetzt ist.

<sup>2)</sup> Die neuerliche Untersuchung kleiner Farbstoffproben danke ich der Güte der Herren Dr. Jul. Petersen und K. Holten in Kopenhagen.

<sup>3)</sup> Dies ist besonders von H. LECHAT im Bull. de Corr. Hell. 1890, XIV, S. 557f., 561,2 hervorgehoben worden.

<sup>4)</sup> Die Kupferlasur findet sich auf Kupferlagerstätten unter anderem in nächster Nähe Athens, auf dem Lauriongebirge (s. Elemente der Mineralogie a. a. O.): wie allbekannt im Altertum seine Verwendung als Farbstoff war, lehrt der Hinweis, daß auch das bei den assyrischen Reliefs von Khorsabad verwendete Blau sich als Lapislazuli erwies.



38. Frauenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 680, s. Tafel XVII).

teilweise im Laufe der Zeit in Malachit übergegangen, als Pseudomorphose nach Kupferlasur; denn daß die entgegengesetzte Umbildung stattgefunden haben könnte, scheint ausgeschlossen. Wurden dagegen die beiden Charaktere des Farbstoffs, blaue Lasur und Malachitgrün, gleichzeitig zur Bemalung verwendet, so scheint das letztere — vielleicht zufällig — mit etwas Lasur vermischt gewesen zu sein; die beiden Mineralien kommen denn auch sehr oft in der Natur zusammen vor. Jedenfalls können wir die Möglichkeit, daß die alten Künstler die zwei Farbstoffqualitäten Grün<sup>1)</sup> und Blau<sup>2)</sup> als Malfarbe verwendet haben, nicht absprechen und sie wird zur Gewißheit, wenn wir Beispiele finden, wo zur richtigen Durchführung eines Musters unbedingt die beiden Farben notwendig werden, wie z. B. am Mittelstreif der Statue Nr. 681 (s. Taf. XII) sowie an der meist dazu gerechneten sog. Antenorbasis (s. S. 66 A. 2), bei Nr. 674 (s. Taf. IV) oder am Gewand des „Perserreiters“ Nr. 606 der Akropolis. Es ist deshalb auf unseren Tafeln der Farbstoff überall da, wo er sich bei näherer Untersuchung dem Auge bis auf den Grund als Grün darstellte, in eben dieser Weise wiedergegeben, wo er sich aber als ein kräftiges Blau zeigte, auch als solches zur Darstellung gebracht worden. Daneben ließ sich in einigen Fällen von dem Malachitgrün eine mehr dünnflüssige, lichtere, gelbgrüne Farbe unterscheiden (s. Figur 674, 685, 618, 593 [?], 669 [?]) und ebenso erschien neben der Kupferlasur ein weniger leuchtender, leicht ins Graue spielender, milchblauer Ton — schon Homer kennt, wie wir sahen, diese zweierlei Blau (s. S. 80 A. 1 und S. 82 A. 2) — bei den Statuen 674, 672, 685, 683. Es ist wohl die gleiche Farbe, mit der die Augen von Figur Nr. 688 bemalt sind.

Das auf den Gewändern verwendete Rot hat sich nach dem Befund mit Ausnahme einiger weniger Fälle (wie bei Statue Nr. 593 und 669, wo wir roten Ocker konstatierten) gemeinlich als heller Zinnober erwiesen<sup>3)</sup>. Der Verfasser glaubte ursprünglich, von dem Hochrot in einzelnen Fällen eine Art Karmesinrot unterscheiden zu müssen; doch ergab die Untersuchung, daß auch letzteres eine Zinnoberzusammensetzung darstellte. Daß die roten Farbtöne bei den einzelnen Figuren etwas differierten — schon Homer kennt bekanntlich zahlreiche Ausdrücke für rote Farbennuancen — ist natürlich nicht ausgeschlossen; in der weitaus größeren Mehrzahl der Fälle aber darf der auf unseren Tafeln gewählte Farbton als sicher gelten. Der Zinnober konnte direkt auf den Stein aufgetragen werden; während aber die Marmoroberfläche da, wo das Blau abgefallen ist, heller erscheint, hinterließ er, wenn der Farbstoff irgendwie wieder vom Stein entfernt wurde, auf dem Marmor einen deutlich sichtbaren Flecken. Die Erscheinung wird weniger in dem Umstand, daß das dick aufgetragene Blau besser deckte, als in der chemischen

<sup>1)</sup> Bei Theophr. *περὶ λίθων* § 40 und 51. *χρυσόζόλλα*. Genauere Beschreibung Dioskor. V. 104.

<sup>2)</sup> Siehe oben S. 80 A. 1.

<sup>3)</sup> Näheres über Zinnober (*ζιννάβαρι* [indisch] *činnabari*, später *ἄμμιον* cf. Dioskor. V. 109. *ζιννάβαρι οἴονταί τινες τὰντὸν ὑπὸ ζην τῷ καλομένῳ ἄμμιῳ, κλαρόμενοι* — lat. *minium*) s. BLUMNER IV. S. 488 ff. Übrigens erscheinen das *σαρδαόζιον* und *μίλιον* und *ζινναβασιζόν* dem Farbwerte nach bei den alten Schriftstellern als ziemlich identisch; die verschiedensten Stoffe werden wahrscheinlich nach äußerlichen Merkmalen ihres Vorkommens, ihrer Erzeugung und ihrer Konsistenz unter diesen Ausdrücken zusammengefaßt; das Pigment läßt sich bei diesen Farbnamen kaum genau bestimmen.

Zusammensetzung der Farbe ihre Begründung finden. Der wegen seiner leuchtenden Farbe von den Griechen und Römern sehr geschätzte Zinnober hatte ja auch, wie wir wissen, die unangenehme Eigenschaft schwarz zu werden, wenn er den Strahlen der Sonne ausgesetzt wurde. Aber das Mittel zu seiner Konservierung besaß man in dem oben erwähnten Verfahren der Ganosis,<sup>1)</sup> das in ausgiebigstem Maße zum Schutze von bemalten und unbemalten Marmorwerken ebenso wie von Gemälden, die in offenen Säulenhallen oder sonstwie ungedeckt angebracht waren, von Waffen etc. gegen die Witterungseinflüsse angewendet ward. Dabei dürfen wir wohl annehmen, daß der zur Bemalung der Gewänder an den Statuen verwendete Zinnober in den meisten Fällen die im Altertum für Gewandstoffe so beliebte Purpurfarbe nachahmen und ersetzen sollte, da diese selbst wegen ihrer geringen Dauerhaftigkeit am Stein nicht benutzt werden konnte. — Die Verwendung von Gelb ist unsicher geblieben.<sup>2)</sup> Doch deuten verschiedene Spuren auf die Verwendung von lichthem Ocker hin (vgl. die Figuren 594, 670, 675, 682, 685); auch wäre sein gänzlichliches Fehlen bei der großen Vorliebe der Griechen für diese Farbe merkwürdig. Besonders Safran war ja eine bei den Griechen äußerst gern gesehene Farbe. Er gab ein dauerhaftes Gelb und „Gewänder, Säume, Schleier, Schuhe erschienen schon dem Auge der ältesten asiatischen Kultur aus Religionsgründen so herrlich wie der Purpur“ (V. HEHN, Die Kulturpflanzen S. 225) — eine Vorliebe, welche die Griechen übernahmen. Auf unsern Tafeln ist das Gelb eben wegen seiner Unsicherheit außer acht gelassen, zumal es sich für die Erkenntnis der Musterzeichnung als belanglos erwies.

Das Verfahren, das bei der Bemalung eingeschlagen wurde, war kurz folgendes: Gleichwie die Ränder von Pupille und Augapfel wurden vor der Bemalung der Gewänder die Ornamente mit einem spitzen Griffel leicht vorgerissen (bei den alten attischen Porosfiguren waren sie vertieft eingeschnitten worden, eine Weise, die beim Bemalen größerer Stücke, wie z. B. von Architekturteilen, auch in der Zeit der Marmorkunst noch die Regel blieb). Es ward durch diese scharfe Abgrenzung der Zeichnung ein sicheres Auftragen der Farbe bewirkt, zugleich aber auch dem Ausfließen der Farbränder vorgebeugt. Uns ist es infolge dieser Gewohnheit der Alten oft möglich, das einstige Muster wiederzuerkennen, selbst wenn jegliche Farbspur verschwunden ist. Damit jedoch die Farbe auf dem glatten Stein nicht trotzdem ausfloß oder Fettränder bildete, mußte der Marmor zuerst mit Lackfarbe d. h. mit Harpix, in einem ätherischen Öl aufgelöst, behandelt werden, ein Verfahren das schon die alten Ägypter gekannt hatten. Die Folge davon aber war, daß der Marmor an den einst bemalten Stellen einen blanken Glanz bewahrt hat, auch wenn jetzt die Farbe völlig verschwunden ist. Als Bindemittel der Farben wurde flüssiges Wachs, das über dem Feuer geschmolzen und mit Öl verdünnt war, verwendet, nach dem Farbenauftrag die fertige Malerei nochmals mit heißem Eisen übergangen. Wie man sich im allgemeinen die Künstler bei der Arbeit dachte, davon gibt uns der Philosoph Empedokles eine Vorstellung in dem anschaulichen Bilde (fr. 23, s. Diels Fragmente der Vorsokr. S. 191): *ὥς δ' ὁπίσταν γροαγέες (Maler!) ἀναθήματα ποιζίλλωσιν | ἀρέσες ἀμφὶ τέχνης ἑπὶ μύτιος εἶδ' δεδαῶντε | οἷν' ἐπεὶ οἷν' μάγνησσι πολύχρουσι φάρμακα* („vielfarbige Gifte“) *ζέουσιν | ἁγορόνι μείζοντε τὰ μὲν πλείον. . .*

Es erübrigt, die Verteilung der an den Gewändern verwendeten Farben kurz zu beleuchten. Die zur Bemalung der Gewänder dienende Farbenskala ist völlig anders zusammengesetzt als die zur Darstellung der unbedeckten Körperteile verwendeten Farben. Gegenüber der dunklen Färbung der Brauen, dem Braun oder Graublau des Auges, dem Rotbraun oder satten Gelb des Haares und dem gelblichmatten Lasurton der Haut sind hier nur wenige, aber leuchtende Farben von einem kräftigen, ausgesprochenen

Verteilung  
der Farben

<sup>1)</sup> Bezüglich der Haftfähigkeit der verwendeten Farben ließ sich folgendes beobachten: am hartnäckigsten ist die ziegelrote Ockerfarbe, dann der blaue resp. grüne Farbstoff. Die meist dünner aufgetragenen roten, hellblauen und lichtgrünen Farben waschen sich leicht aus; am beständigsten davon ist Rot. Vom Gelb ist — ausgenommen am Haar, wo es sehr dick aufgesetzt war — selten eine Spur vorhanden.

<sup>2)</sup> Zu dessen erfolgreicher Anwendung gerade in dem erwähnten speziellen Falle vgl. Vitruv VII 9, 3; s. oben S. 34.



39. Mädchenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 670, s. Tafel XIX).

Ton verwendet — ein Gegensatz, der vielleicht ein entscheidendes Zeugnis für das naturalistische Streben der Künstler im allgemeinen enthält! Und zwar finden wir gerade die Farbtöne, die wir in der Reihe der Farbenempfindungen als die vier Hauptfarben zu bezeichnen pflegen: Rot, Blau, Grün und Gelb.<sup>1)</sup> Am häufigsten davon ist die Verwendung von Rot und Blau, so zwar daß keine unter diesen Statuen bekannt geworden ist, die nicht am Gewand Rot zeigte, während wir andererseits das Blau bei dem jetzigen Erhaltungszustand der Figuren nur an den Statuen Nr. 593, 669, 598, 679, 670 vermissen.

Die Vorliebe der Alten für die beiden Farbtöne Rot und Blau sowohl für sich allein als auch in ihrer Zusammenstellung ist ausgemacht.<sup>2)</sup> Die Verwendung von Rot allein scheint das Ältere und Ursprüngliche zu sein. Es sei hiefür erinnert an die karmesinrote Färbung der alten rohen Holzschnitzbilder, wie sie namentlich bei Figuren des Dionysos oder seiner Begleiter häufig war,<sup>3)</sup> und an das ausschließliche Vorkommen von Rot, wie wir es noch an verschiedenen älteren Werken finden; dahin gehören Erzeugnisse wie die beiden Porosmasken Nr. 11 und 12 der Akropolis und die Sikyoniermetopen von Delphi. Und daß sich diese Vorliebe bei den Griechen erhielt, erhellt aus Platon Rep. IV 420C, wo er wie etwas ganz Selbstverständliches das *δωροειον* (Hellpurpur, Scharlachpurpur) als die schönste Farbe bezeichnet. Welche Rolle der blauen Farbe an den griechischen Bauten und auch sonst zukam, ist bekannt; für Homer siehe die einschlägigen Stellen bei HELBIG: Das Homer. Epos S. 79 ff. Es war offenbar gleich dem Rot seit ältester Zeit eine Lieblingsfarbe der Griechen gewesen, wie es auch heute noch bei allen orientalischen Völkern in Ägypten, China und Japan herrscht. Ebenso geläufig ist uns, daß in der Architektur sowohl wie in der mit ihr verwandten Plastik die Farbenzusammenstellung Rot und

Blau lange Zeit die einzige und durch das ganze Altertum hindurch die wichtigste geblieben ist. Von Skulpturwerken der älteren Zeit erwähnen wir den berühmten Marmorfries des Knidierschatzhauses in Delphi, wo sich noch jetzt das Haar der Figuren, die Innenseiten der Schilde,<sup>4)</sup> die

<sup>1)</sup> Die beiden gegensätzlichsten Werte Schwarz und Weiß, die wir als Helligkeitsempfindungen bezeichnen, sind bei der Bemalung der Gewänder (wie in dieser Kunst überhaupt) ausgeschlossen: Schwarz fehlt, weil es als Symbol der Trauer nicht gut zum Charakter dieser Festgewänder paßte, und begreiflicherweise ist für die Polychromierung heller, an und für sich blendend weiß schimmernder Marmorflächen auch Weiß als Farbe ausgeschaltet, da hier der Farbton des Steins diese Farbe ersetzte, während es sich z. B. an einem gleichzeitigen Poroswerke, dem Kleide der rennenden Athena aus dem Westgiebel des delphischen Apollontempels, als Streifenornament auf den roten Gewandgrund aufgemalt findet (vgl. S. 9 A. 1). Vgl. dazu die kleinen bemalten Terrakottafiguren der Akropolis, an denen sich Weiß (*γυμνάσιον*, *ccrussa*) sehr häufig verwendet findet (s. oben S. 80 A. 2f.).

<sup>2)</sup> Die noch wohl erhaltenen Freskomalereien der kretischen und tyrinthischen Wände aus „mykenischer“ Zeit lassen wir hierbei außer acht. Wie die Grundprinzipien der kretischen, vorwiegend illusionistischen Kunst zum ernstesten, strengen Charakter der hellenischen in scharfem Gegensatz stehen, so baut sich auch in den Farbensystemen keine Brücke von dem üppigen Reichtum jener vorgriechischen Zeit zu der einfachen althellenischen Dekorationsweise. Die „mykenische“ Kunst zeigt neben der reichlichen Anwendung von Schwarz und Weiß (das Schwarz ist meist dünnflüssig mit einem transparenten Lasurton) vornehmlich Blau, Gelb, Rostrot, Hochrot; auf Kreta statt des letzteren gern ein zartes, fleischfarbencs Rosa, dazu Moosgrün und Braun. Aber schon die Mykenäer bevorzugten in ihren Gemälden den blauen Hintergrund, und zwar hat dies Blau in der Regel einen milchigen, hellen Ton.

<sup>3)</sup> Vgl. Paus. II 2,4; VII 26,4 und 11; VIII 39,6; Verg. ecl. 10, 27; von anderen Gottheiten Cicero ad fam. IX 16,8; Plin. XXXV 157 u. s. Vgl. SCHUBART, Jb. f. Phil. CIX 28. Auf ein besonders hohes Alter des Kultbildes braucht hieraus übrigens nicht geschlossen zu werden.

<sup>4)</sup> Die Außenseiten der Schilde scheinen hier je nach Bedarf blau oder rot gewesen zu sein.



Streitwagen, die Mähnen und Schweife der Rosse, die Gewänder (z. B. das des Herakles) in leuchtendem Rot vom Blau der Helme und des Hintergrundes abheben, oder den ihm gewöhnlich zugezählten Giebel mit der Darstellung des Dreifußraubes, wo gleichfalls die Figuren vorwiegend in Rot vor dem intensiven Blau der Giebelrückwand standen, den Kalksteingiebel des olympischen Megarerthesauros,<sup>1)</sup> oder auch die Giebelskulpturen von Ägina, wo sich — abgesehen von den zahlreichen Metallzusätzen, die gewiß auf die Mannigfaltigkeit der Farbenwirkung nicht ohne Einfluß geblieben sind — ebenfalls Rot und Blau als hauptsächliche und wahrscheinlich ausschließliche Farbenzusammenstellung findet. Freilich haben wir es in all diesen Fällen mit „angewandter“ Plastik zu tun, deren Bestimmung auch in der Farbengebung auf möglichst einfache und große Wirkungen drängte; doch wird gerade in der älteren Zeit ein praktischer Unterschied zwischen diesen und anderen Werken nicht zum Ausdruck gekommen sein. Betrachten wir die unseren Mädchenstatuen in Athen voraufgehende Epoche der Poroskunst, die uns für die Art der Polychromierung der ältesten griechischen Skulptur die besterhaltenen Beispiele bietet, so sind auch dort dem Augenscheine nach Rot und Blau die vornehmlichsten, bei vielen Figuren sogar ausschließlich verwendeten Farben. Deutlich ist dies z. B. bei der sogenannten Wasserträgerin (Nr. 52), die einen roten Peplos und darüber einen blauen Mantel trägt. Bei der thronenden weiblichen Gottheit Nr. 10 ist der Mantel rot und das Gewand blau; die reliefartig ausgeschnittenen Ornamente der Gewandsäume heben sich dabei rot vom blauen Grunde ab. Die zu derselben Gruppe gehörige männliche Götterfigur Nr. 9 (s. Bild 3) zeigt dieselben Farben wieder in umgekehrter Anordnung. Auch hier mag die Farbenwirkung mit Rücksicht auf die architektonische Bestimmung der Figuren möglichst vereinfacht zu denken sein. Um so mehr fällt es auf, daß wir hier, wenn auch spärlich und nirgends an den Gewändern, bereits Grün als dritte Farbe verwendet finden: grün erschienen die Köpfe der Hydra auf dem kleinen Porosrelief der Akropolis (s. S. 5), Grün neben Blau zeigt ferner die Schuppenbemalung der einen großen Giebelschlange, bei der der Kopf sich deutlich vom Halse abhebt (s. S. 11), wir konstatieren es endlich am Auge des „Typhon“ sowie der Löwenköpfe, welche die bemalte Marmorsima des alten sog. peisistratischen Hekatompedon schmückten. Erst in der folgenden Zeit des entwickelteren archaischen Stiles aber tritt Grün als dritte Farbe bei der Polychromierung von Statuen stärker hervor, wie uns eben die S. 90 genannten Mädchenfiguren von der athenischen Akropolis deutlich machen und Stücke wie das schöne Architekturfragment mit Widderkopf aus Eleusis (athen. Nationalmuseum Nr. 58). In der gegenwärtigen Erhaltung scheint das Grün völlig zu fehlen nur den Figuren 671, 672, 685, 683, den Bruchstücken 696, 151, 158. Bezüglich der marmornen Giebelgruppe der Gigantomachie, die in derselben Zeit und im selben Stile als Ersatz der großen Porosgruppen auf der Akropolis geschaffen wurde, muß es nach dem Augenscheine unentschieden bleiben, ob am Gewandmuster der Athena ausschließlich Rot und Grün verwendet gewesen sind oder ob letzteres sich vollständig aus Blau verändert hat.

Daß aber auch die Künstler unserer Mädchenstatuen zur Bemalung der Gewänder hauptsächlich Rot und Blau von der Palette nahmen, um dem Ganzen ein möglichst reiches Gepräge zu geben, ist nach allem nicht mehr verwunderlich. Dürfen wir doch die überwiegende Zusammenstellung von Rot und Blau als den Ausdruck einer althellenischen Tradition und Vorliebe bezeichnen, die sich bei polychromierten Gegenständen das ganze Altertum hindurch selbst in Zeiten, da längst eine reichere Farbenskala zur Verfügung stand, ausspricht<sup>2)</sup> und in gleichem Grade Architektur und Skulptur beherrscht.

<sup>1)</sup> Der Grund war blau; an Helmen, Schilden, Gewändern, Haaren, Lippen und Augen der Figuren ließen sich bei der Auffindung Spuren von Rot feststellen (vgl. FURTWÄNGLERS Bericht in Arch. Ztg. 1878, S. 172).

<sup>2)</sup> In diesem Sinne ist denn auch die antike Farbenbehandlung der ganzen klassischen Epoche eine mehr oder minder stark stilisierte. Erst gegen Ende des IV. Jahrhunderts genügt diese strenge kräftige Stilisierung, in der der Wechsel von Rot und Blau dominiert hatte, nicht mehr. Der berühmte sog. Alexandersarkophag im Museum zu Konstantinopel bezeichnet uns am deutlichsten die durchgreifende Veränderung, die damals in der Polychromierung der Plastik vor sich ging. Violett, Braunrot, Rosa, vor allem auch Gelb treten jetzt als gleichberechtigte Werte neben das alte Blau und Rot.

Alle jugendlichen Nationen, Kinder und Volksklassen mit einem noch wenig entwickelten Farbenempfinden teilen diese Vorliebe für eine vom ästhetisch fortgeschrittenen Standpunkt aus als mißfällig zu bezeichnende Zusammenstellung.<sup>1)</sup> Auch heute noch heben sich am griechischen Bauerngewand die baumwollenen Stickereien gerne in Blau und Rot (neben Grün und Blau) von dem weißlichen Leinengrunde

ab und allbekannt ist der altfränkische Spruch: „Blau und Rot ist Bauernmod“. Freilich, der gelblich-warme Ton des parischen Marmors herrscht bei unseren Mädchenstatuen vor und mildert die bunte Derbheit der Wirkung, wie sie in der Poroskunst beliebt war, bedeutend.

Auch sonst ist übrigens die Bemalung nicht mehr mit so naiver Wissenschaft durchgeführt wie bei den Poroskulpturen. Gegenüber den sinnlich wilden Farben bei jenen ist der Farbeindruck dieser Mädchenfiguren ein lichter, strahlender. Nicht nur, daß neue Farben modern werden — so für das Haar jenes Rotbraun statt des Blau, das Grün an den Gewändern — und daß jetzt nicht mehr die nackte Haut mit dick deckender Farbe, sondern mit einem leichten Lasurton übermalt wird. Man liebt noch immer die rein nebeneinandergesetzten, ungebrochenen Deckfarben und Mittel zu einer schattierenden, illusionistisch gehaltenen Farbenbehandlung des Gewandes stehen nicht zur Verfügung. Aber wie diese Kunst in Bezug auf plastische Ausgestaltung neben den derben Porosfiguren zierlich, gesittet, ja raffiniert wirkt, so erscheint jetzt einerseits auch die Musterzeichnung fortgeschrittener, freier, in ihrem minutiösen gehenden Reichtum vielfältiger und zugleich sind die Farbeffekte feiner, milder. Denn die Muster selbst



40. Oberteil einer Frauenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 684, s. Tafel XX).

sind — und nicht zum kleinsten Teil aus Gründen der Technik — andere geworden: die aneinandergereihten Sternchen, Rhomben, gekreuzten Diagonallinien etc. finden sich nur mehr selten und dann gewöhnlich in einer immer zunehmenden Komplizierung, Verfeinerung und gegenseitigen Verflechtung; zumeist erinnert nur die beliebte Einteilung der Längsstreifen in einzelne Quadrate an jene ältere Dekorationsweise. Dafür nehmen jetzt der jonische mehr oder weniger verschlungene, Mäander und das Palmettenflechtband eine bevorzugte Stelle ein. Was aber die Farbwirkung betrifft, so zeigt sich bei diesen Gewandmustern der Sinn für Farbenharmonie, ja zuweilen selbst für die Wirkung der Gegenfarben schon in der Entwicklung.<sup>2)</sup> Wir finden z. B. Malachitgrün gerne zusammengestellt mit Rot, indem z. B. das Grün auf roten Grund gesetzt ist oder rote Punkte grün umrandert sind; bei mehreren der Figuren erscheint das an der linken Schulter sichtbare Untergewand einfarbig purpurrot, das Obergewand gelblichweiß mit rot und grünen Streuornamenten und Mäandersäumen in den gleichen Farben. Blau hingegen scheint zuweilen von einem gelben Saum umgeben und umgekehrt (so vielleicht bei Figur Nr. 598). Insbesondere gehört auch die Verbindung von spektralem Rot und Graublau zu einem Ornament (bei Figuren wie Nr. 672, 674, 685) hierher. Offenbar war dem lebhaft beobachtenden und künstlerisch empfindenden Sinn der Griechen

<sup>1)</sup> Über die Gefühlswirkungen von Farbkombinationen (zwei Farben) s. JONAS COHN, Wundts Philos. Studien X, 1894 und MAYOR, American Journal of Psychology, VII, 1897.

<sup>2)</sup> Wir gehen dabei von der Voraussetzung aus, daß die Griechen farhentüchtige Leute waren; der neuerliche Versuch, bei ihnen eine Anomalie des Farbenempfindungssystems nachzuweisen (s. W. SCHULTZ in seinem Buche „Das Farbenempfindungssystem der Hellenen“, Leipzig 1904) darf als mißlungen bezeichnet werden.

die kräftige Wirkung gewisser Farbenpaare und zugleich die Naturnotwendigkeit dieser Erscheinung im Laufe der Entwicklung bewußt geworden. Freilich, es ist nur der Anfang der Bewegung, vor der wir stehen, und auf ein allgemeines physiologisch fundiertes Stilgesetz der Kontrastfarben, wie es Fr. WICKHOFF auf Grund zweier ihm bekannt gewordenen Fälle in der Wiener Genesis andeutet,<sup>1)</sup> kann

selbst aus dem vorliegenden reichhaltigeren Material wohl nicht geschlossen werden. Abgesehen davon, daß WICKHOFFS Gesetz der Kontrastfarben vor allem aus viel zu wenig Fällen abgeleitet ist, wird sich die Tatsache, daß gewisse Farben einander physiologisch „fordern“ (wie Goethe es ausdrückt), schwerlich je als ein Stilgesetz griechischer Maler hinstellen lassen. W. Schultz (a. a. O.) bemerkt richtig, daß Stilgesetzen nie etwas von jener „Notwendigkeit und Allgemeinverbindlichkeit der Naturgesetze“ anhaftet, und daß es daher verfehlt ist, da von Stilgesetzen zu sprechen, wo es sich eigentlich um Naturgesetze handelt. Jedenfalls ist die Wahl der Kontrastfarben auch in der geschilderten Epoche noch eine sehr beschränkte und besonders mit Rücksicht auf die Qualität des grünen Farbstoffs mit besonderer Vorsicht aufzunehmen. Doch sind andererseits mit Ausnahme der erwähnten Vorliebe für Rot und Blau Zusammenstellungen, die vom modernen Standpunkt direkt als mißfällig zu bezeichnen sind, selten: so die von Grün und Gelb, die vielleicht bei Figur Nr. 594, 681 etc. zu einem Ornament verbunden waren, oder von Grün und Blau bei Nr. 674 u. a. In solchen Fällen erscheint zudem die mißfällige Wirkung durch Zusammenfügung mit dritten Farbenqualitäten in der Regel abgeschwächt. Und das gesamte Muster entwickelt sich ja auf dem gelblich-warmen Grunde des parischen Marmors, so daß keine allzubunte Disharmonie eintritt, vielmehr ein glühender koloristischer Einklang. Bemerkenswert erscheint weiter die Beobachtung, daß solche Statuen,



41. Frauenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 683, s. Tafel XX).

die schon nach ihrer plastischen Ausführung sich als die vorzüglicheren zu erkennen gaben, auch in der Farbenzusammenstimmung feiner und zarter behandelt sind, während die schlechter ausgeführten Stücke meist auch in der Farbenwirkung derber erscheinen; man stelle z. B. die wenig künstlerisch empfundene Figur Nr. 671 (Taf. III) mit ihrer brutalen Farbwirkung gegenüber den Statuen 674 (Taf. IV) oder 685 (Taf. VI) mit ihren weit geschmackvolleren und zarteren Farbenakkorden. Wie mögen sich diese lieblichen Gebilde mit den einfachen, klaren, lebhaft strahlenden Farben in der dünnen attischen Luft von dem blauen Himmel abgehoben haben!

Vor allem aber ist — dies kann kaum genugsam hervorgehoben werden — der Gebrauch der Farbe in dieser Marmorkunst im Verhältnis zu der in der Porosplastik üblichen Art der Bemalung (wie auch gegenüber der oben als erste Gruppe zusammengefaßten älteren Richtung der Marmorsculptur — erheblich



42. Mädchenstatue von der Akropolis, Athen (Mus.-Nr. 686).

<sup>1)</sup> Die Wiener Genesis, herausgeg. von W. R. v. HARTEL und E. WICKHOFF, Beilage zum XV. und XVI. Band des Jahrb. der kunsth. Smlgn. d. Allerhöchsten Kaiserhauses. Prag, Wien und Leipzig 1895. WICKHOFF hat dort mit Rücksicht auf ein gelb-violettes Ornament des berühmten sog. Alexandersarkophages und die rot und grün gestreiften Gewandmuster einer der athenischen Mädchenfiguren (abg. Ephem. 1887) es für sehr naheliegend erklärt, daß ein Maler, der beim Wegblicken von seinem gelb ausgeführten Ornament das violette Nachbild im Auge habe, dieses als Farbengrund seiner Zeichnung hinzufüge.

eingeschränkt. Wie augenfällig der Unterschied in der Bemalung der Fleischteile sich äußert, die jetzt statt eines dichten Überzugs mit einer kräftigen Farbe nur mehr mit einer dünnen Lasur übergangen werden, so daß der Marmor seine volle Wirkung behält, ist schon hervorgehoben. Und nicht minder ist in der Polychromierung der Gewänder ein Hervortretenlassen des natürlichen Steins und ein Zurücktreten der Bemalung deutlich zu bemerken. Man vermeidet offensichtlich größere, einfarbig zu bemalende Flächen. Das Untergewand aber, das im Zusammenhang der im wirklichen Leben herrschenden Tracht einheitlich bunt zu tönen war, tritt in der Regel nur an einer Schulterseite, am Halse und am Ärmel sichtbar hervor. Dagegen liebt man es, große Gewandflächen im natürlichen Weiß des Marmors stehen zu lassen, und die verhältnismäßig wenig zahlreichen Buntsäume und Ornamente, mit denen sie geschmückt sind, heben seine gesteigerte plastische Formgebung um so schärfer hervor. Es wäre wohl nicht ganz richtig, diesen Rückgang des Farbigen, diese maßvolle Diskretion in der Anwendung der Farbe lediglich aus dem Wechsel des Materials zu erklären, wenn auch die Qualität desselben naturgemäß die notwendige Grundlage zum Verzicht auf die Farbe bildete. Es genügt auf die oben S. 54 ff. beschriebene Statuengruppe, an deren Spitze die Weihefigur der Nikandre von Naxos steht, hinzuweisen. Die Farbe, die dort die mangelnde Formgebung ersetzte, hat jetzt vor allem den Zweck, die plastische Formgebung in maßvoller Weise zu unterstützen. Form und Farbe stehen deutlich hinsichtlich der Gesamtwirkung des plastischen Kunstwerks im entgegengesetzten Verhältnis; es sind zwei Mächte, deren jede nur auf Kosten der andern ein Übermaß von Leben offenbaren kann. Um des dekorativen Gesamteindruckes willen mußte die Farbe zurücktreten. Wie falsch erscheint es demnach, sich dies Zusammenwirken von Form und Farbe in der Plastik der Griechen als eine Art Panoptikenkunst vorzustellen — etwa so, um ein bekanntes, drastisches Beispiel anzuführen, wie in unseren Tagen Rudolf Maison die Statuen seiner beiden berittenen Herolde für das Deutsche Reichstagsgebäude polychromiert hat! Sie konnten als Werke farbiger Monumentalplastik Epoche machen und es ist in der Tat bewundernswert, mit welcher spielender Leichtigkeit hier das Monumentale mit dem Malerischen verbunden erscheint. Aber welches Raffinement ist hier aufgewendet, um schließlich doch nur eine Geschmacklosigkeit hervorzubringen (so wenn z. B. selbst die realistische Darstellung des Staubes an Huf und Pferdebeinen nicht verabsäumt ist)! Eine noch so resolute, naturalistische Manier vermag eben nimmermehr den goldenen Boden fester Tradition zu ersetzen. Wie anders in jenen Zeiten der älteren griechischen Kunstübung! Was von dieser in den Mädchenstatuen der Akropolis vor uns steht, sind Reste einer echten, farbenfreudigen Kunst, in der die Grundbedingung künstlerischen Schaffens noch auf dem innigen Zusammenwirken der drei bildenden Künste beruhte und wo die alte Grundeigenschaft griechischer Kunstübung sich noch bewährte: die einzelne Schmuckform stets in der Gesamtwirkung aufgehen zu lassen. Wir sehen diese echten Künstler in einem harten, schier unüberwindlichen Kampfe mit allen Schwierigkeiten der Technik, aber trotz der großen Steifheit und Ungeschicktheit, mit der ihre Figuren vor uns hintreten, lebt doch in jedem dieser Werke das lebendigste und herrlichste Kunstgefühl. Und dieses Gefühl ist viel zu ernst und zu sehr mit ihrem innersten Wesen verbunden, als daß es je müßige, die Gesamtwirkung schädigende Spielereien zuließe.

Altgriechische  
Farben-  
theorien

Es lag nahe, in der Art der Bemalung dieser Statuen, in der Wahl und Zahl der vorkommenden Farben sowie in ihrer Verteilung die Anwendung gewisser philosophischer Theorien jener Kulturepoche zu vermuten. Nimmt man doch an, daß, gleichwie die alten Philosophen, die sich mit der Lehre von den Farben beschäftigten, so auch die archaische Malerei von vier Grundfarben ausgegangen sei. Aber die Probe auf das Exempel scheint nicht zu stimmen, soweit unsere Kenntnis von den Vierfarbentheorien jener Philosophen bei der Lückenhaftigkeit und Dürftigkeit der Überlieferung in der Lage ist uns eine Vorstellung von dem Wesen ihrer Wissenschaft zu geben. Von Xenophanes aus Kolophon ist wenigstens bekannt, daß er statt der neun Farben des am Regenbogen beobachteten oder durch die Brechung

des Sonnenlichts in einem Prisma gewonnenen Farbenspektrums, die wir kennen, nur Violett, Hellrot und Grüngelb nannte: ἦν τ' Ἴων καλέουσι, νέφος καὶ τοῦτο πέφραζε | πορφύρεον καὶ φουρίζεον [NB! doch wohl nicht = „Purpur“, sondern = „Hellrot“<sup>1)</sup>] καὶ χλωρόν ἰδέσθαι (Frgt. 32, bei DIELS Frgte der Vorsokrat. S. 56). Ob er eine eigentliche Theorie des Regenbogens gegeben hat, wissen wir nicht; aber bloß drei Farben nannte er wohl nur der Abkürzung halber, und zwar nahm er die beiden Enden des Spektrums: „Rot, Violett“ und die Mitte („Grüngelb“). Empedokles, der Dichterphilosoph von Agrigent, erkennt als die vier Grundfarben Weiß, Schwarz, Rot und Gelb (ὄχρόν) an.<sup>2)</sup> Über das Wesen seiner Lehre vgl. Galen, in Hippokr. nat. hom. XV 32 (ed. Kühn) = DIELS Vorsokrat. S. 167, Nr. 34: Ἐμπεδοκλῆς ἐξ ἀμεταβλήτων τῶν τεσσάρων στοιχείων ἤγειτο γήρεσθαι τὴν τῶν συνθέτων σομμάτων γέσθαι, οὕτως ἀραιμετεγμένων ἀλλήλοις τῶν πρώτων, ὡς εἴ τις λειώσας ἀζουβῶς καὶ χρυσῶδι ποιήσας ἰὸν καὶ χαλκῆτιν καὶ καδμῖαν καὶ μίον μείξειεν, ὡς μηδὲν ἐξ αὐτῶν δύνασθαι μεταχειρίσασθαι ζωῆς ἐτέρον. Der letztere Teil dieses Satzes („wie wenn jemand . . . die vier metallischen Medikamente fein gestoßen und pulverisiert und darnach so innig gemischt hätte, daß . . .“) stammt freilich möglicherweise von Galen selbst,<sup>3)</sup> aber der Vergleich der Malerfarben („vielfarbige Gifte“) mit den vier Elementen ist in dem früher S. 91 zitierten Frgt. 23 (DIELS S. 191) ganz deutlich von Empedokles selbst ausgesprochen. Aus Frgt. 71 geht sicher hervor, daß er wie die Eleaten (und wohl auch Anaxagoras) die Farben erst aus den vier Grundstoffen entstehen ließ. Er konnte daher den Grundstoffen, d. h. ihrer Natur, den Keim zur Farbenbildung beilegen: vermutlich dem Feuer den Keim zur Bildung von Weiß (d. h. viel Feuerelemente zusammen ergeben fürs Auge Weiß), dem Wasser zum Entstehen von Schwarz, der Luft zum Werden von Gelb, der Erde von Rot.<sup>4)</sup>

Relativ unabhängig von den vorangegangenen Systemen stellt später Demokritos ebenfalls vier Grundfarben auf und er versteht darunter gleich Empedokles — dem nach Frgt. 85 wahrscheinlich „Blau“ am Auge aus [weißem] Feuer und [roter] Erde entsteht — diejenigen „einfachen“ Farben, aus deren Mischung sich die andern ergeben. Es sind vermutlich dieselben Grundfarben, die auch Empedokles seinen vier Elementen zugeordnet hatte; aber eine Verbesserung gegen jenen strebte die demokriteische Lehre an, indem sie als vierte Grundfarbe statt des Gelb (ὄχρόν) das Gelbgrün (χλωρόν) einführte.<sup>5)</sup>

Mit diesen Nachrichten stimmen unsere Beobachtungen über die Praxis der griechischen Künstler des VI. Jahrhunderts nicht überein und ein Versuch, die Grundsätze altgriechischer Statuenbemalung mit

<sup>1)</sup> Es fehlen nämlich im Spektrum gerade die eigentlichen purpurroten Farbtöne, die man physikalisch durch die Mischung roter und violetter Strahlen erhalten kann und die man der Reihe der Spektralfarben hinzufügen muß, um das System der wirklichen Farben vollständig zu erhalten.

<sup>2)</sup> Da im Berichte des Pseudo-Aristoteles De mundo 5. 396<sup>b</sup>, 7 der Satz: ἔοικε δὲ καὶ τέχνη τὴν γέσθαι μιμομένη τοῦτο ποιεῖν dem Herakleitos von Ephesos gehört (vgl. fr. 10, bei DIELS Vorsokr. S. 68), so könnte auch der Satz, daß die Malerei auf den Bildern (! nicht auf der Palette) die weißen, schwarzen, gelben, roten Farben mischt und so die Bilder mit den Originalen einstimmt (συμφωνοῦς) macht, von Herakleitos selbst herrühren; sicher ist dies jedoch nicht.

<sup>3)</sup> Von den genannten vier metallischen Stoffen wird übrigens nur ἰὸς (= aerugo, Eisenrost) in der Überlieferung ausdrücklich als Farbstoff und Malfarbe bezeichnet; doch scheinen sämtliche vier wenigstens dem Aussehen nach gewisse Farbwerte und zwar Rot (ἰός), Schwarz (χαλκῆτις), Weiß (καδμῖα), Gelb (μίον) darzustellen (vgl. BLÜMNER, Technol. IV), so daß wir mit GOMPERZ I<sup>2</sup> S. 444 schon hier den Vergleich der vier Elemente mit den Grundfarben als vorliegend annehmen dürfen.

<sup>4)</sup> Nach Theophr. sens. 1 (DIELS Vorsokr. 176, 43f.) könnte Empedokles nur zwei Grundfarben — Schwarz, Weiß — gekannt haben (vgl. Aristot. de gen. anim. E 1. 779<sup>b</sup>, 15, wonach die blauen = χλωρὰ Augen mehr feurig, die schwarzen mehr wasserhaltig sind.) Doch Lehre 92 (DIELS, Vorsokr. 181, 12 = Aet. I 15, 3 τέτταρα [sc. χρώματα] τοῖς στοιχείοις ἰσούσθαι, λευκόν, μέλαν, ἐρυθρόν, ὄχρον) steht deutlich, daß die vier Grundfarben neben den vier Grundstoffen stehen, also: Feuer weiß (dafür spricht eine Reihe von Fragmenten, s. fr. 21 und Theophr. sens. 1 (DIELS, Vorsokr. 177, 5), Wasser schwarz (ebd.), Erde rot — wenigstens geben nach fr. 98 unter 8 Teilen etwas über 4 Teile Erde + fast 4 Teile Feuer, Wasser, Luft [letztere zusammengenommen] Blut, beinahe 4 Teile Erde + etwas über 4 Teile Feuer, Wasser, Luft [letztere wieder zusammengenommen] Fleisch. Blut und Fleisch sind aber doch wohl als rot zu betrachten, m. a. W. Empedokles leitet die Röte des Blutes von dem Überwiegen der Erde in der Mischung her; freilich müßten dann auch nach fr. 76 die „Oberflächen“ der Meerschnecken und Schildkröten rötlich erscheinen), die Luft sonach gelb (vgl. fr. 77–79).

<sup>5)</sup> Von den Resultaten seiner Wissenschaft ist viel durch die peripatetische Schule gerettet, bes. in Theophr. de sens. 68, 78; vgl. DIELS Vorsokr. S. 395, dazu A. DYROFF, Demokritstudien, S. 176 ff.

den etwa gleichzeitig kursierenden Farbentheorien in Einklang zu bringen, gelingt in keinem Punkte. Eine gegenseitige Befruchtung scheint ausgeschlossen<sup>1)</sup> und schon die Frage, ob zuerst die Künstler oder die jonischen Philosophen, soweit sie sich mit Farbentheorien beschäftigten, von vier Grundfarben ausgegangen seien, ist wohl falsch gestellt. Die Bedeutung der Farben für Leben und Kunst war von Anfang an offenbar eine andere als für die Spekulation. Aus dem vorhandenen Material — das schwerlich je nach der qualitativen Seite hin eine Bereicherung erfahren wird — läßt sich unmöglich glaubhaft machen, daß die jonischen Theoretiker die praktischen Erfahrungen der Künstler ihrer Lehre zu Grunde gelegt hätten. Die Vierfarbentheorien der jonischen Philosophen dürften ganz andere, psychologische, vermutlich halb empirische (Betrachtung des Farbenwechsels in der Natur und Analyse des Eindrucks der farbigen Dinge), halb spekulative Voraussetzungen haben und für Demokrit kann dies wohl bereits als erwiesen gelten.<sup>2)</sup> Ebensowenig aber vermögen wir zu erkennen, daß die Künstler die Grundlagen und die Gesetze zu ihrer Farbenanordnung den Lehren jener Philosophen entnommen haben. Wir gewinnen vielmehr den Eindruck, daß sie genau wie die Künstler von heute sich in der Wahl und Anordnung ihrer freilich viel beschränkteren Farbenskala von ihren ästhetischen Instinkten leiten ließen. Forderungen des „guten Geschmacks“, des eigenen und des zeitgenössischen Geschmacks sind es, die sie zu erfüllen trachten. Es werden gleichwie in unseren Zeiten gewisse Farbenzusammenstellungen eine Weile „gefallen“ haben, bis man ihrer müde ward und die Mode sie durch andere ersetzte. Es ist eine nach dem jeweiligen Bedarf stilisierte Farbenskala. Offenbar aber ist der ästhetische Wert der Farben für die Künstler des VI. Jahrhunderts weit größer als alle jene naiven Versuche, das System der Stoffe durch Farben zu ersetzen.

---

<sup>1)</sup> Zu welch ungeheuerlichen Resultaten die praktische Erprobung der Demokriteischen Farbenmischungen führt, zeigt uns neuerdings die von W. SCHULTZ seinem Werke beigegebene Tafel I, indem die von Demokritos für das Mischungsresultat gewählte Farbenbezeichnung in den meisten Fällen von dem realen Ergebnis erheblich abweicht.

<sup>2)</sup> Seine Farbenlehre als rein spekulatives Gedankenexperiment, s. A. DYROFF a. a. O.

## IV. DAS „ARCHAISCHES LÄCHELN“.

Die Erregungen und Stimmungen der Seele im Antlitz auszudrücken, lag der griechischen Kunst noch in der Blütezeit des V. Jahrhunderts im allgemeinen fern. Lachen und Weinen, Entzücken und Schmerz sucht sie wie alles Vorübergehende im Wandel der Gefühle aus dem Kreise ihrer Darstellungen nach Möglichkeit auszuschließen. Kein Zweifel, sie vermag dies alles in jener vorgerückten Zeit bis zu einem gewissen Grade und sogar mit einer großen Feinheit des Taktes darzustellen, aber gemäß ihrem Ideale vom seelischen Gleichgewicht verschmäht sie es in der Regel, solches der idealen Seelenstimmung Unwürdige künstlerisch im Stein zu verewigen. Meist drücken kleine feinabgewogene, bedeutungsvolle Bewegungen die Absicht des Künstlers und das Wollen seiner Gestalten aus. Und wenn wir an den Göttergestalten aus der Zeit des Phidias einen offenen, glücklichen Ausdruck im Antlitz der stolz erhobenen Häupter wahrzunehmen glauben, hingegen in den Mienen der Jünglingsgestalten peloponnesischer Kunstschulen den gewinnenden Zug einer ernsten, gesitteten Bescheidenheit, so galt es hier keineswegs, den Ausdruck einer schnell verflatternden Gefühlsbewegung festzuhalten, es gehört dies vielmehr zur typischen Erscheinung ganzer Figurenreihen und ist ein allen Künstlern jener Schulen gewissermaßen Gemeinsames, vielleicht in der Gesinnung jener Menschen Gelegenes, das bei allen vorliegenden Aufgaben ähnlicher Art angewendet wurde und dessen Wirkung ihnen selbst vielleicht nicht so sehr zum Bewußtsein gekommen sein mag wie dem Beschauer von heute.

Wollen und Können der Künstler

Auch der archaischen Kunst wird im allgemeinen die Wiedergabe solcher flüchtiger Stimmungen und Launen fremd geblieben sein. Der Umfang ihrer Ausdrucksmittel war dafür viel zu enge begrenzt und mehr noch wie jener war es dieser alten Plastik, wo ein naiver Kunsttrieb mühselig mit der Form ringt, um das rein Körperliche der Erscheinung, ganz und gar nicht um die Wiedergabe eines geistigen Inhalts zu tun. Um so auffallender ist es, wenn wir auf der Mehrzahl der erhaltenen Werke jener altertümlichen Zeit ein stereotypes Lächeln beobachten, das bald grimassenhaft starr und gezwungen, bald freundlich und von fast natürlicher Lieblichkeit aus ihrem Antlitz uns entgegentritt. Man hatte diese Erscheinung, in Erinnerung an die Skulpturen vom Tempel zu Ägina, an denen man es zuerst bemerkte, lange Zeit als „äginetisches Lächeln“ bezeichnet. Seit man aber mit der Mehrung unseres Denkmälerschatzes aus altgriechischen Fundstätten erkannte, daß es ohne Unterschied auf Statuen und Terrakotten, Bronzen und Reliefs des archaischen Stiles gleichmäßig wiederkehrt, ist es unter dem erweiterten Begriff des „archaischen Lächelns“ bekannt geworden. Bereits in Werken vom Ende des VII. Jahrhunderts tritt es auf und läßt sich bis etwa zu dem Jahre 480 v. Chr., teilweise sogar darüber hinaus verfolgen. Es begegnet uns zuerst auf Werken der Inselkunst, Kleinasiens und Kyprens und verbreitet sich dann mit mannigfachen Modifikationen über das europäische Griechenland, indem wir es plötzlich auch hier in der bis dahin strengen Physiognomie der Gestalten altattischer und böotischer, zum Teil auch altpeloponnesischer Kunstübung aufleuchten sehen. Es ist wie ein sonniger Strahl guter Laune, der plötzlich die Griechenwelt erhellt und über das Antlitz von Göttern und Menschen einen Zug von wohlwollender Güte und Leutseligkeit zaubert. Die Erscheinung gewinnt in der Zeit der reifarchaischen

Zeitliche und örtliche Verbreitung des Lächelns

Periode ihre weiteste und eine fast uneingeschränkte Verbreitung. Fast die ganze griechische Plastik mit Ausnahme nur weniger Kunstschulen ist da von ihr beherrscht, bis sie auf einmal um 480 v. Chr. ziemlich rasch verschwindet. Freilich, selbst in der Epoche, die diese lächelnden Gesichter am meisten liebte, finden sich Ausnahmen: immer scheint es Schulen und Künstlerwerkstätten gegeben zu haben, in die es nicht Eingang fand, sei es aus konservativem Verharren in einer älteren Art, sei es in einer beginnenden ersten Reaktion gegen eine Manier, die allmählich abgebraucht war und einer vorgeschrittenen Zeit vielleicht kindisch und abgeschmackt erschien. So kennen verschiedene der alten, als Apollines bekanntgewordenen Jünglingsfiguren das Lächeln nicht. Auch die Mädchenfigur Nr. 677 der Akropolis, ein kleines bärtiges Bronzeköpfchen aus Olympia (Nr. 6440 des ath. Nationalmuseums), die Metopen vom selinuntischen Tempel C gehören neben anderen zu diesen Ausnahmen.

Moderne  
Deutungs-  
versuche

Zur Lösung all der unendlich feinen Probleme, die sich aus der Aufgabe ergeben, dieses Lächeln nach seinen verschiedenen Nuancen zu klassifizieren und reinlich nach Stilgruppen zu scheiden, dürfte vielleicht unser Material und unser Wissen von der alten Kunst noch gar nicht ausreichen. Die wichtigste Frage aber: nach dem Ursprung dieses Lächelns und über den Anteil des Willens oder Bewußtseins, den es bei den Künstlern, die es zum Ausdruck gebracht haben, voraussetzt, kann bei ihrer tiefen Bedeutung für die Beurteilung jener alten Kunst unmöglich ganz umgangen werden.

Auf mannigfache Weise hat man sich mit der Tatsache dieses „Lächelns“ abzufinden gesucht und ihm verschiedenerlei Entstehungsursachen untergelegt. Alle diese Theorien lassen sich ihrer allgemeinen Tendenz nach in zwei Klassen einordnen, deren eingehende Begründung wir vornehmlich französischen Gelehrten verdanken. Die eine stammt von M. HEUZEY (*Catalogue des figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre*, S. 132) und E. POTTIER hat sie dann (*Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, S. 31 f.) weiter ausgebaut und entwickelt, die andere von H. LECHAT (*Bull. de corr. hell.* 1890, S. 128 f.; ebd. 1892, S. 572 ff.), dem sich im allgemeinen P. GIRARD in der *Revue des études grecques* 1894 anschloß. Nach ersterer ist die Erscheinung des Lächelns das Anzeichen eines absichtlichen Bruches der griechischen Plastik mit der orientalischen Kunst, welche letztere Götter und Menschen gewöhnlich in einem strengen, zuweilen sogar drohenden Bilde darzustellen pflegt. Man meinte, der Hellene habe seit Homers Zeiten dazu geneigt, diese großen Mächte, vor denen der Barbar zu zittern gewohnt war, mehr familiär und allgemein menschlich zu behandeln und so sei er durch sein Naturell dazu geführt worden, auch in der Kunst in die Darstellungen dieser Wesen mehr allgemein menschliches Empfinden hineinzutragen und sie vor allem mit liebenswürdigen Zügen auszustatten — entsprechend dem Empfange, den er selber von ihrer Seite erwartete. Diese Theorie glaubte in dem Lächeln sogar einen Abglanz und einen Widerschein des bedeutendsten und reinsten ethischen Gedankens, zu dem eine Religion sich erheben kann, der Idee der allversöhnenden Liebe, zu erblicken. „Il (dieses Lächeln) annonce au monde que l'entente est faite entre le ciel et la terre“ (E. POTTIER).

H. LECHAT hat dagegen zuerst eingehend dargelegt, daß dies „Lächeln“ im Grunde nichts anderes ist als einer der individuellen Züge, die der archaischen Kunst eigen sind. Als ein besonnener und fast allzugenauer Beobachter und Nachahmer der Natur beschränkt sich nach ihm der Bildhauer des VII. und VI. Jahrhunderts darauf, auf den Stein lediglich die einzelnen Bilder zu übertragen, die ihm die Beobachtung oder das Gedächtnis lieferte, freilich ohne zu versuchen, sie in einem harmonischen Ganzen zu begründen. Unrichtig wäre es darnach, in dem Lächeln eine Art Psychologie, eine bestimmte Absicht, Seelenstimmungen wiederzugeben, zu suchen. Es ist vielmehr „die nicht vorherbedachte und unbewußte Folge dieses ihres zaghaften Verfahrens der Nebeneinanderstellung individueller, sich nicht harmonisch in ein Ganzes fügender Züge“. Sie haben ihre Figuren lächelnd dargestellt, ohne es zu wollen, einzig darauf bedacht mit Genauigkeit ein Muskelspiel wiederzugeben, in dem sie eine interessante Manifestation des Lebens sahen. Nur mit diesen Einschränkungen ist es deshalb nach ihm



erlaubt, vom Gesichtsausdruck einer archaischen Statue zu sprechen. Um exakt und ganz im Geiste dieser Kunst sich auszudrücken, müßte man vielmehr sagen, nicht daß der Bildhauer seinem Werke je nachdem einen Ausdruck von Fröhlichkeit, Ernst etc. gegeben hat, sondern daß dieser Ausdruck, ohne daß er ihn suchte oder sich desselben bewußt ward, das Resultat der Arbeit ist, die er mit dem Material vornahm, das Gesamtergebnis aller Züge, aus denen er seine Figur zusammengesetzt hat. Der Künstler sieht nur Linien und sein Modell; wir dagegen sind es, die vor seinem Werke in gewissen Kombinationen von Linien und gewissen Eigentümlichkeiten seines Modells die speziellen Kennzeichen finden, in welchen wir gewöhnlich dieses oder jenes Gefühl wiedererkennen. Des Künstlers Werk ist im wesentlichen konkret und wir sind es, die seinen Formen eine abstrakte Sprache leihen, an die er selber keineswegs gedacht hat. . .

Merkwürdigerweise haben sich dem in M. HEUZEYS und E. POTTIERS Ausführungen niedergelegten Hauptgedanken die meisten Gelehrten angeschlossen, sei es daß sie in dem Lächeln einiger Figuren, in denen man Gräberstatuen erkannte, den Versuch der Künstler „mit dem Schmerze zu versöhnen“ oder eine allgemeine ethische Idee (gleichmütige Heiterkeit der Stimmung auch im Schmerz, siegreiches Überwinden des Schmerzes) oder auch nur einer Äußerung des Lebens in einer im Ausdrucke noch sehr beschränkten Kunstepoche sehen. Fast immer wird jenen alten Künstlern die bewußte Absicht untergeschoben, ihren Figuren eine höhere geistige Bedeutung oder einen gesteigerten inneren Lebenswert zu verleihen, wenn es gleich auch den meisten Erklärern wohl zu gewagt erschien, die Deutung jenes mysteriösen Lächelns auf religiöses Gebiet hinüberzuspielen. So viel Bestechendes indes die Annahme eines beabsichtigten Lächelns auch haben mag, man wird doch schwerlich den ältesten archaischen Meistern, die jene Figuren gebildet haben, eine genügend feine und geschickte Hand zutrauen dürfen, um nach außen hin getreu das innere Bild, welches die notwendige Voraussetzung der vorsätzlichen Ausführung des Lächelns ist, in die Form zu übersetzen. Selbst wenn sie es gewollt hätten, so war doch der Abstand zwischen ihrer Hände Können und einer solch hochfliegenden Einbildungskraft zu groß und gewiß fehlte ihnen für die Übertragung die Gewandtheit und Sicherheit, die für einen vorgeschrittenen Künstler ein Spiel sind. Wie sehr das ganze Verfahren dieser alten Künstler jeder derartigen Psychologie fernsteht, erhellt aus manchem Beispiel, wo ein Verwundeter oder Sterbender sich mit einem lächelnden Gesichtsausdruck den Pfeil aus der Wunde zieht oder das aus der Wunde quillende Blut zurückzudämmen sucht. Jedenfalls ein Beweis, daß das Lächeln in etwas anderem seine Erklärung finden muß als in einer ausgeklügelten Manier, d. h. einem bewußten technischen Ausdrucksmittel für Frohsinn und Heiterkeit oder Überwindung weltenschmerzlicher Anwandlungen in den menschlichen Gesichtern, für Wohlwollen und Güte im Antlitz göttlicher Personen. Wie sehr scheint da H. LECHAT im Recht zu sein, wenn er die Frage keinesfalls als eine ästhetische oder ethische, sondern als eine rein kunsttechnische aufgefaßt wissen will! Liegt es nicht viel näher, daß — für den Anfang der Bewegung wenigstens — das Lächeln das unvorhergesehene Resultat eines eifrigen Bemühens war, zu einem bezeichnenden Ausdruck natürlicher Lebendigkeit zu gelangen? Ohne eine lebendige Vorstellung von der Ideenwelt jener alten Künstler, von der uns so wenig erhalten ist und die gleich ihrer Kunst der des Handwerkers in unserem Sinne gewiß näher stand als der des Künstlers, betrachtet man gar zu gerne die Schöpfungen der griechischen Skulptur als den Ausdruck einer Entwicklung von abstrakten Ideen, als die Manifestation hoher lichter Gedanken in versteinelter Form und als etwas hauptsächlich in Verbindung mit der Entwicklung des griechischen Geistes Interessierendes, nicht aber als den Ausdruck einer Entwicklung der Darstellungsart, nicht als Bekundung einer zielbewußten Tätigkeit feinfühligere Hände, welche den Stoff in steter Entwicklung zu immer wahreren und köstlicheren Formen zu meistern suchen. Schon der griechische Bildhauer der ältesten Zeit gilt als ein nahezu geistiger Arbeiter, der gleichsam nur zufällig das Material, in dem er seine Ideen verkörpert, verwendet. Aber diejenigen, denen der Inhalt des Kunst-

werks Gedanke, Stoff, alles ist, vergessen, daß der Bildner mit dem Auge fühlt und denkt, dem Auge, nicht dem Hirn die Lenkung der Hand vertrauen soll. Man übersieht, daß jene alten Künstler nichts anderes wollen, als ein Menschenantlitz möglichst naturgetreu zu modellieren, daß es ihnen lediglich auf die richtige Wiedergabe der „Wirklichkeitsform“ ankam, die „Formwirkung“ aber in dieser Frühzeit der Entwicklung für sie noch etwas gänzlich Unberechenbares ist. Da war es denn ein großer Gewinn, daß Lechat zuerst für die Erklärung des „Lächelns“ von der Tätigkeit des primitiven Künstlers selbst ausging statt von der Wirkung, die das Resultat eben dieser Tätigkeit auf den Beschauer hervorruft. Dabei zeigte es sich, daß in der Tat jenes Lächeln im letzten Grunde nur „das ungewollte Resultat einer Unfertigkeit der noch ungeübten Hand“ sein kann. Freilich, die genauere Erklärung des Zustandekommens des Phänomens ist uns Lechat noch schuldig geblieben; denn es kann doch unmöglich das Typische der Erscheinung hinreichend begründen, daß man „bei genauerer Beobachtung der Natur Fälle wahrnahm, wo die Haut sich stramm über das Knochengestell des Gesichtes spannt und die Wangen stark vorspringen, wo der Mund zurückgeht und die Mundwinkel leicht in die Höhe gezogen sind, und daß man sich — ohne zwischen solchen Erscheinungen und irgend einem Seelenzustand eine Verbindung herzustellen — darauf verlegt habe, diese als charakteristisches Merkmal der lebendigen Wirklichkeit wiederzugeben“. Andererseits wird man sich hüten müssen, die Gleichgültigkeit der Künstler gegen den gedanklichen Inhalt ihrer Werke allzusehr zu übertreiben. Und es fragt sich auch, ob wir aus allen Beispielen die gleiche Lehre ziehen dürfen. Vor allem wird doch wohl das reifere Auffassungsvermögen des Künstlers einer vorgeschritteneren Zeit etwas anders zu beurteilen sein als das Trachten und Meinen jener ältesten Bildner, deren Werke alle Zeichen handwerksmäßiger Anfänglichkeit tragen. Was da die Monumente selber uns zu lehren scheinen, gibt uns von dem Tun und Können jener frühen Künstler etwa folgendes Bild:

Kunst-  
technische  
Analyse

Wie in der Frühkunst aller alten Kulturvölker läßt sich auch bei den griechischen Werken der ältesten Zeit, fast ebensolange als die „Frontalität“ das Grundgesetz der Statue ist, beobachten, daß der Zuschnitt der Figuren einen stereometrischen Charakter trägt. Und gleich der ganzen Gestalt wird auch Kopf und Gesicht in gewissem Sinne als mathematische Figur und flächenhaft behandelt. Schon J. LANGE hat bemerkt, daß sich die horizontalen Querschnitte, die man sich durch die verschiedenen Partien der Figur gelegt denken könnte, „nicht zum mindesten die der Köpfe“ im Vergleich zur Natur als zu viereckig-rechtwinklig erweisen würden. Noch auf einer Figur wie dem sog. Apollon von Tenea ist z. B. die Form des Hinterteils und des Schenkels und namentlich auch die des Kopfes so eckig, daß dies kaum begreiflich wäre, wenn man sie außer Zusammenhang mit den übrigen Werken jener alten Zeit betrachten würde. Und dieser winklige und eckige Schnitt macht sich ebensowohl und vielleicht noch stärker in den feineren Zügen der Formgestaltung bemerkbar. In diesen rohen Anfängen griechischer Plastik, wo die Auffassung des menschlichen Kopfes noch nicht so sehr die eines Körpers von mannigfach gewölbtem Umriß, als vielmehr die eines Körpers mit mehreren Umgrenzungsflächen ist, wird die Stelle des Mundes gewöhnlich nur durch eine wagrechte vertiefte Linie angedeutet. Je geringer das Können, desto weniger vermögen die Künstler auf solche Einzelheiten näher einzugehen und desto mehr sind sie auf die Wiedergabe der größten und hauptsächlichsten Züge beschränkt. Die Relief-Enfaceköpfe Nr. 11 und 12 der Akropolis und viele primitive Idolfiguren, von denen wir eine kleine in Olympia zum Vorschein gekommene weibliche Figur aus Stein als besonders schön erhaltenes Stück hervorheben, vermögen uns jene altertümliche Kunststufe deutlich zu umschreiben. Entsprechend der Zeichnung des Mundes sind hier die Augen meist nur durch kleine eingegrabene Punkte gekennzeichnet, die Nase allein ragt aus der Gesichtsfäche hervor. Wenig vorgeschritten erscheint dies Können in dem großen marmornen Jünglingskopf Nr. 15 des athenischen Nationalmuseums. Er zeigt die ersten Anfänge einer rundlichen Modellierung des Gesichtes. Noch erkennt man deutlich den quadratartigen

Umriß des Kopfes und wie der Künstler seine Aufgabe darin sah, die Augen, den Mund mehr reliefartig einzuzichnen denn plastisch herauszumodellieren resp. einzuschneiden. Augen und Mund liegen noch ganz vorne in der Gesichtsebene und fast in derselben Fläche, so daß z. B. noch kein kräftiger Schatten unter das Stirnbein fällt und die Brauen sich nur als schwach vortretender Wulst wenig abheben; kaum daß sich die zwischen Stirnbein und Lidern stehen gebliebene Fläche leicht nach innen wölbt. Auch hier verläuft der Mund in einer geraden Linie; aber diese folgt nicht nur der Wölbung der Gesichtsfläche, es sind auch bereits die Lippen, allerdings sehr dünn und schmal und ohne jegliche lebendige Modellierung, in diese Gesichtsfläche hineingeschnitten. Die nächste Umgebung des Mundes kommt dadurch, besonders unterhalb der Unterlippe, etwas tiefer im Gesichtsfelde zu liegen als dieser selbst und neben den Mundwinkeln zeigen sich bereits die ersten Ansätze der charakteristischen Schattenslinien. Aber alle diese Figuren kennen jenes Lächeln noch nicht.

Doch der Grund für das Auftreten des archaischen Lächelns war schon bereitet, als man die richtige Beobachtung gemacht hatte, daß die Linie des Mundes sich nicht einfach wagrecht zieht, sondern der Rundung des Gesichtes folgend sich formt, so daß die Mitte des Mundes weiter vorne im Gesichte liegt als die beiden nach rückwärts schwingenden Linien der Mundwinkel. Wie der Künstler diese seine wichtige Entdeckung aus dem Gebiete der künstlerischen Anatomie des menschlichen Körpers im Steine zu verwerten verstand, verdeutlicht uns gut der bekannte sog. Herakopf von Olympia. Wenn auch die Lippen noch der schwellenden Fülle und lebendigen Zeichnung entbehren, er gab doch dem Mund seine richtige, von der Mitte nach den Seiten zu rückwärts fliehende Form. Aber der archaische Künstler vermag es nicht, treffende Einzelbeobachtungen dem Ganzen richtig und harmonisch ein- und unterzuordnen, da ihm zehn andere Umstände unerschlossen und infolgedessen in seiner Kunst unberücksichtigt bleiben. Statt von den Mundwinkeln auszugehen und den Mund nach vorne heraus zu modellieren, legte er zuerst die Mundmitte im Gesichtsfelde fest und arbeitete von ihr aus nach den Seiten zu immer tiefer in die Gesichtsfläche hinein. Der Hauptfehler, den der Künstler jener älteren Zeit begeht, ist eben der, daß er von einer fast allzu mathematisch vorgestellten Gesichtsfläche ausgeht und in diese hineinschneidet; er nimmt weg von seinem Material, statt die einzelnen Partien, wie Auge, Mund, Wange nach vorwärts im Raume herauszuarbeiten. Und in der Praxis fand sein Fehler eine Hauptstütze darin, daß er lange gewohnt war, direkt am Stein zu arbeiten, ohne vorher die einzelnen Teile des Gesichts im weichen Ton festzulegen und herauszumodellieren resp. zueinander in Beziehung zu setzen. Die nächste Folge seiner Weise, den Mund ins Gesicht zu stellen, jedoch war, daß er auch die weichen unteren Wangenpartien nächst den Mundwinkeln einwärts ziehen mußte. Die Wangenmuskeln erscheinen dadurch gleichsam seitwärts gedrückt und etwas in die Höhe geschoben. In einer derartigen Verschiebung der Wangenmuskulatur liegt aber jener Ausdruck eines krampfhaften, starren Lächelns begründet, das für den Herakopf und seine Genossen so charakteristisch ist. Wird in wenig jüngeren Beispielen diese Art der Modellierung noch kräftiger und deutlicher durchgeführt, so bedeutet dies ein weiteres Hinaufschieben und zugleich damit eine entsprechende stärkere Verkleinerung der Wangenmuskeln, so daß diese oft, z. B. bei der Nikefigur von Delos (s. Bild 17) — deren Lippen übrigens schon voller und lebendiger bewegt erscheinen<sup>1)</sup> —, fast nur wie Äpfelchen geformt sind und sich scharf von ihrer Umgebung absetzen. Daß der lachende Gesichtsausdruck jener plastischen Figuren wirklich ganz vorwiegend in der Modellierung der Wangen begründet liegt, zeigt die Gegenprobe: insofern wir nämlich überall da, wo wir bei Statuen große flache Wangenflächen erkennen (vgl. außer dem Jünglingskopf Nr. 15 des

<sup>1)</sup> Eine weitere richtig beobachtete Einzelheit, durch welche diese Figur sich auszeichnet, ist die Angabe der Hautfalten, die neben den Mundwinkeln und den Nasenflügeln sich bilden. Aber auch diese Einzelheiten schließen sich nicht zu einer harmonischen Einheit zusammen.

ath. Museums z. B. die beiden altertümlichen Jünglingsfiguren von Delphi (s. Bild 5), die sog. Antenorstatue der Akropolis (s. Bild 34), jenes Lachen nicht oder nur sehr schwach ausgebildet finden.

Bei jener Nike von Delos tritt aber noch ein Zweites hinzu: die Mundwinkel sind bei aller sonstigen Einfachheit der Zeichnung des Mundes kräftig und deutlich in die Höhe gezogen und ihre Enden ausdrücklich durch kleine Bohrlöcher bezeichnet. Es ist dies Emporziehen der Mundwinkel eine Erscheinung, die zur Hervorbringung des lächelnden Gesichtsausdrucks bei rundplastischen Werken nicht unbedingt nötig ist, die wir aber im Kreise der griechisch-archaischen Bildwerke sehr häufig im unmittelbaren Zusammenhang mit jener beschriebenen Art der Modellierung der Wangenpartie finden. Besonders bei den aus dem Osten stammenden oder von ihm abhängigen Werken ist es Regel und erscheint so als ein ursprünglicher Zug der altjonischen und kyprischen Kunst. Und zugleich finden wir eine ganz ähnliche eigenartige Behandlung der Augenlinie in der bekannten Schrägstellung der Augen. Es ist das ein technisches Charakteristikum jeder altertümlichen Kunst, der griechischen wie der ägyptischen und asiatischen, der christlich-mittelalterlichen wie der indischen und man braucht deswegen nicht gleich an Entlehnung und Nachahmung zu denken und die Frage sofort in das Gebiet der stilistischen Tradition zu rücken. Es mag eine reliefartige, flächenhafte Auffassung der betreffenden Partien ursprünglich zu Grunde liegen, ein Unvermögen jener alten Künstler, solche feinere Züge räumlich-plastisch zu entwickeln und zu behandeln, so daß sie es vorziehen, dieselben mehr zeichnerisch zu gestalten in der Art, wie die alte lineare ägyptische Kunst die Tiefenausdehnung eines Körpers stets im Aufriß wiederzugeben pflegt. Es ist das Gefühl für die plastische Rundung des Kopfes, der sie nicht zu folgen vermögen. Dafür zeugt der Umstand, daß man das Auge nicht nur in den Profilbildungen der Flächendarstellung seiner ganzen Ausdehnung nach sieht, sondern daß auch bei statuarischen Köpfen der alten griechischen und italischen Kunst das Auge im Profil in seiner ganzen Länge ausgeführt oder doch in unzureichender Verkürzung erscheint — ein Zeichen, daß man in den europäischen Schulen viel weniger feste Übung besaß als in der assyrischen und ägyptischen, wenn auch der Fehler in den griechischen Werken nur selten auftritt. Die Probe läßt sich machen bei jedem Kinde, das wir seine ersten ungeübten Versuche mit dem Zeichenstift anstellen sehen: es wird aus demselben Gefühl heraus Augen und Mundlinie in ganz ähnlicher Weise nach den Seiten zu schräg aufwärts verlaufen lassen. Augen und Mundbildung aber werden stets in eine bestimmte Beziehung und in eine gewisse Harmonie zueinander gesetzt werden müssen. Sind es doch diejenigen Bestandteile des Gesichts, durch die sich vor allem nicht nur die Regungen und Stimmungen des Innern zu verraten pflegen, sondern auch der Odem des physischen Lebens ein- und ausströmt. Auch um das Antlitz von der altertümlichen Starrheit zu befreien, wurden deshalb die Veränderungen, die in der Bildung dieser beiden Züge vorgenommen wurden, von einschneidender Bedeutung. Sie sind es vor allen, die dem Gesichte Form und Stil verleihen. —

Gewiß war den ersten Künstlern die Formwirkung der erstrebten neuen „Daseinsform“ unklar und unbewußt. Der junge Künstler aber folgt seinem Meister, es bildet sich eine Tradition der Anschauung oder noch mehr der Übung, die der Schüler hinnimmt und erlernt. Das tiefere Erfassen dessen, was am Bildwerk sein kann, kümmert ihn nicht allzuviel; es sind zunächst technische Probleme, die ihn mit Fug und Recht in Anspruch nehmen; denn das Handwerk spielt in der bildenden Kunst eine große, nicht genug zu schätzende Rolle. Daß seine Hand das Material bezwingt, damit es nach seiner Vorstellung sich gestaltet, das ist die eigentliche Lern- und Schaffensfreude des Künstlers. Erst mit dem Anwachsen der Beherrschung der technischen Mittel wird auch das Bild, das der Künstler von der Welt in sich trägt, allmählich zu immer bestimmterem Ausdruck gelangen können.

So erscheint das „Lächeln“ denn bald in der vorgeschritteneren Zeit als nichts anderes denn eine bestimmte Art, die Mund- und Wangenpartie zu modellieren, die in einer oder der anderen führenden Kunstschule entstanden und dann allmählich in den meisten andern kanonisch geworden war. Und das

Beispiel zeigt, wie zäh die Griechen an der Autorität einer einmal geschaffenen Vorlage festzuhalten wußten. Aber sowenig der griechische Künstler solche Zufälligkeiten wie den Farbton, die Struktur des Marmors oder die Maserung des Olivenholzes geringschätzte, sowenig wird ihm der Ausdruck einer Lebensäußerung lange verborgen geblieben sein, den eine bestimmte Modellierung der Mund- und Wangenpartie hervorbrachte. Verschiedene Schulen werden gewiß bald mit Begier zu dieser Steigerung des ohnehin so beschränkten Ausdrucksvermögens ihrer Kunst gegriffen haben. Und die langen Reihen bald mehr bald weniger steif lächelnder Gesichter der nun folgenden Zeit lehren uns, wie man sich mit wechselndem Erfolge unablässig bemühte, das einzige bis dahin verfügbare Ausdrucksmittel einer seelischen Betätigung für den neuen Zweck auch wirklich auszunützen und etwaige Fehler nach Möglichkeit auszugleichen. War „das Lächeln“ zuerst ein rein kunsttechnisches Problem gewesen, so ist es jetzt wirklich ein Lächeln, als das es in dieser vorgeschritteneren Zeit wohl auch allgemein empfunden ward. Man kann sich diesem Eindruck nicht verschließen, wenn man sieht, daß bei entwickelteren Exemplaren der archaischen Kunst das Starre und Maskenhafte des Lächelns soweit gemildert ist, daß es sich oft von der Natur nur wenig entfernt. So läßt sich z. B. nicht leugnen, daß bei einer großen Zahl der feinarchaischen Mädchenfiguren von der Akropolis, die gerade dieses Motiv zum Teil so reizvoll macht, das freundliche Lächeln wirklich zart und mit künstlerischem Geschmack in Bezug auf die Wangenbildung durchgeführt ist. Scheint es nicht, als ob schon der Jambiker Archilochos von Paros ein solches Bild vor Augen gehabt hätte, wenn er (bereits um 650 v. Chr.) von der Geliebten singt:

„Mit frohem Lächeln, in der Hand ein Myrtenreis  
 Und frische Rosen trug sie, und beschattend fiel  
 Um Brust und Locken wallend ihr das Haar herab“?

Daß diese zärtere Bildung das bewußte Streben der Künstler in der reiferen Zeit war, beweist aber auch das gleichzeitige Auftreten von Werken, die deutlich den entgegengesetzten Gesichtsausdruck wiederzugeben bestrebt sind: so die reifarchaische Grabstele eines jugendlichen Läufers aus Athen (s. Bild 70). Und wenn in der Westgiebelgruppe des äginetischen Tempels Gefallene und Verwundete auf den ersten Blick ebenso heiter und zufrieden zu lächeln scheinen wie die Sieger: bei genauerem Zusehen können wir uns doch der Erkenntnis nicht verschließen, daß ihr Gesichtsausdruck und besonders das Verziehen des Mundes bereits ein völlig anderer, verschiedenartiger ist und daß der Künstler auch ganz deutlich von der Absicht und der Überzeugung erfüllt war, hier etwas Verschiedenes, der Lage und dem Charakter jeder Person Entsprechendes auszudrücken. Gerade die grimassenhafte und wenig natürliche Art, wie die Sterbenden unter den Ägineten lächeln, beweist, daß man sich dort der Formwirkung jener Mundbildung bewußt war und sie für ungeeignet für den Charakter des Sterbenden und zum Ausdruck des Schmerzes hielt. Freilich wird zunächst doch immer nur eine Grimasse daraus, die dem gewohnten Ausdruck des Lächelns näher steht als dem Ausdruck des Schmerzes. Der Umfang seiner Ausdrucksmittel ist eben noch aufs engste begrenzt und beschränkt, und der Bann einer mehr als ein Jahrhundert alten Tradition, die ihm den Mund nach einer bestimmten Regel bilden hieß, bindet ihm die Hand. Nur ein kleiner Schritt aber und die längst lästig gewordene Fessel ist abgestreift: könnte ein qualvolles Sterben oder verbissener Schmerz eine ausdrucksvollere und plastischere Wiedergabe erfahren als in der berühmten Figur des gefallenen Helden im Ostgiebel der Ägineten oder bei dem Lapithen der westlichen Giebelgruppe des olympischen Zeustempels, dem der wütende Kentauer mit den Zähnen den Arm zerfleischt? Und wenn selbst in jener reiferen Zeit der Gesichtsausdruck zuweilen in einem unauf löslichen inneren Widerspruch zur Darstellung zu stehen scheint, so lesen wir daraus eben das eine, daß die Macht der Tradition noch stärker war als das Vertrauen zur eigenen Beobachtungsgabe und vielleicht auch als das Können. Und am Ende liegt doch auch — freilich diesen Künstlern verborgen — ein ethisches Moment darin: ein gewisser Hochstand der Zivilisation spricht sich doch darin aus, wenn wir diese Jünglinge in allen Lagen des Lebens gleichmütig und mit einem allzeit sieghaften Lächeln auch,

wenn es sein muß, durch Not und Tod schreiten sehen, — in ausgesprochenem Gegensatz zu dem finsternen Trotz der voraufgegangenen Jahrhunderte griechischen Mittelalters und der heroischen Zeit.

Gesichts-  
druck und  
Ausdrucks-  
vermögen in  
der gebun-  
denen Kunst

Das archaische Lächeln verschwindet, je mehr die Künstler lernen das Gesicht nicht mehr als eine Fläche zu behandeln, in welche die einzelnen Teile hineingeschnitten werden, sondern als einen nach außen sich wölbenden Körper mit rundlichen Flächen, auf denen die einzelnen Gesichtspartien, wie Stirn, Nase, Mund, Wangen, mehr aufgesetzt und nach vorn in den Raum heraus modelliert werden müssen. Erst durch beständige wiederholte Erfahrung prägte man sich allmählich ein, wie das Relief der Form auf der nackten Oberfläche hervortrat. Der eigentliche Fortschritt besteht also — dies gilt ebensowohl vom Gesicht und seinen Teilen wie von der ganzen Gestalt — in einem richtigen Herausmodellieren der Form. Damit war zugleich einer neuen Auffassung und Geschmacksrichtung der Boden geebnet, wie sie uns J. LANGE (a. a. O. S. 85) beschreibt mit den Worten: <sup>1)</sup> „Das ewig heitere, strahlende Lächeln der alten Zeit mußte der entwickelten griechischen Lebensanschauung einfältig und kindisch erscheinen; es wird in einem ziemlich schnellen Übergang ersetzt durch den Ausdruck eines stolzen und ruhigen Ernstes, der zuweilen einen Anflug von Wehmut und Bitterkeit haben kann. Die Linien des Gesichtes werden nicht mehr schräg nach den Seiten hinaufgezogen: die Mundwinkel wie die äußeren Augenwinkel werden gesenkt.“ In der Tat ist das ziemlich plötzliche Aufhören der archaischen Formgebung ein Zeichen dafür, daß die Reaktion gegen jene an Rokoko erinnernde Manieriertheit sehr bald eine bewußte und absichtliche geworden ist. Aber wie so oft mag auch hier das Bewußtsein dafür den Künstlern erst aufgegangen sein, als bereits in der Entwicklung der technischen Fähigkeiten ihrem Denken die bestimmte Bahn gewiesen war; denn alle Stufengänge der äußeren Entwicklung scheinen stets in höherem oder feinerem Maße von einer Parallelentwicklung ethischer Momente (Gefühlswerte) begleitet zu sein. Es war also im Grunde eine der befreienden Wirkungen eines gesunden Naturalismus, daß man auch hierin sehend geworden war, — eines Naturalismus, der immer wiederkehren wird, so oft eine sinkende Kunst seiner zu ihrer Wiederaufrichtung bedarf. Und neben dem, was die Künstler inzwischen durch eigene rastlose Arbeit gelernt hatten, hat vielleicht der gesteigerte Einfluß der Peloponnes — in deren Kunstschulen jene eigentümliche Stilisierung der Gesichtsformen immer als etwas mehr oder minder Fremdes gegolten haben mag — auf die Betrachtungsweise und die Handfertigkeit der attischen Künstler die neue Geschmacksrichtung auslösen und fördern helfen und ihr das volle Verständnis auch des attischen Publikums erschlossen. Wenigstens scheint speziell in Athen jenes eigentümlich stilisierte Lächeln zugleich mit den jonischen Einflüssen aufzutreten und, als andere Kunstströmungen sich hier geltend machten, welche die hinaufgezogenen Mund- und Augenwinkel nicht in ihrem künstlerischen Schönheitsprogramm hatten, wieder zu verschwinden. Es verliert sich dann gerade so schnell wie das Lächeln der Rokokofigürchen aus den Zeiten Ludwigs XV. oder wie früher noch die lächelnden Madonnengesichter der Bologneser Maler von den ungnädig und mürrisch blickenden des Francia abgelöst werden. Gewiß lassen sich einige Übergangsstufen auch dieser Entwicklung noch deutlich erkennen. Aber schon bei den vorgeschrittenen der oben beschriebenen Mädchenfiguren von der Akropolis ist die archaische Art der Modellierung der unteren Gesichtspartie nahezu völlig überwunden. Betrachten wir z. B. Nr. 684 (s. Bild 40), so ist hier bereits ohne Beeinträchtigung der Wangenpartie der Mund ganz richtig nach vorn herausmodelliert und die Wangenmuskeln liegen richtig; nur die Mundwinkel sind wie in leisem Nachklingen einer alten stilistischen

<sup>1)</sup> Auch J. LANGE erkennt übrigens gleich den meisten Gelehrten in der Erscheinung des „Lächelns“ eine bewußte Tat des griechischen Künstlergeistes. LECHAT-GIRARD dagegen sagen: „Wenn in einem gewissen Moment die Künstler, jenes beständigen Lächelns müde, in einer Reaktion ihren Gestalten eine zürnende oder schmallende Miene geben, so ist auch dieser Zug keineswegs absichtlich; sie hatten sich vorgenommen mit der Tradition zu brechen, und nach dem Strengen trachtend, haben sie es überschritten, ohne daß man ihnen nachreden könnte, daß sie sich in einer Gesuchtheit gefallen haben, die, wenn sie auch abgeschwächt war, zum Ausdruck verdrießlichen, unfreundlichen Wesens führen mußte.“

Gewohnheit in ihren äußersten Enden leicht in die Höhe gezogen. Der Ausdruck ist infolgedessen noch ein durchaus freundlicher, doch schon weit entfernt von der Starrheit jenes Lächelns, das auf eine Verschiebung der Muskeln sich gründet. Und gänzlich überwunden ist der Bann jener alten Tradition in Werken wie den Mädchenfiguren Nr. 686 (s. Bild 42), 688, dem blonden Ephebenkopf Nr. 689 (s. Bild 43) oder dem Relief der sog. trauernden Athena des Akropolismuseums: hier ist auch der gewinnende Zug einer liebenswürdigen Freundlichkeit aus dem Gesichte gewichen und in einem gewiß bewußten Gegensatz dazu geben die an den Enden etwas nach abwärts gezogenen Mundwinkel dem Antlitz einen verschlossenen und schmerzlich bewegten, zuweilen fast bis zum Finsteren und Trotzigen gesteigerten Ausdruck. Es ist die spontane Reaktion eines durch das allzu maniert gewordene Lächeln übersättigten künstlerischen Empfindens, das wir als die nächste und natürliche Begleiterscheinung des entwickelteren technischen Könnens fassen mögen. Und dazu hatte sich die Lebensanschauung der Griechen in den inneren und äußeren Kämpfen jener Zeit überhaupt gewaltig vertieft und geläutert. Jetzt mögen in der Tat den Künstlern die Züge jenes ewigen heitern, strahlenden Lächelns, jene Charakterzüge eines Unvermögens, dem nichts anderes als eben dieses Lächeln zur Belebung des Gesichtsausdruckes zu Gebote stand, einfältig und kindisch erschienen sein. Mit einem Lächeln der Verachtung mögen sie jene überzierlichen, puppenhaft grinsenden Figuren betrachtet haben! Das eigene Schönheitsideal hatte sich ja völlig verändert: man sah diese schräg hinaufgezogenen äußeren Augen- und Mundwinkel in der Wirklichkeit selbst nicht mehr, und wo man sie sah, gefielen sie nicht mehr. Mit bewußtem Stolze und einer gewissen Reife des Urteils mögen die Künstler, die nur mehr eine kurze Zeitspanne von der völligen Freiheit des technischen Könnens und dem Idealkopftypus der phidiasischen Epoche trennte, ihren Figuren abwechselnd bald den Ausdruck eines stillen Ernstes oder einer in sich versenkten stillen Bescheidenheit, bald vielleicht sogar den einer schmerzlichen Resignation gegeben haben — alles was ihr Meißel vermochte, nur nicht den Ausdruck jenes banal gewordenen Lächelns, das der vorausgegangenen Generation so schön und anziehend erschienen war. Wo sich aber dann in der Folgezeit, im Gegensatz zu der herben Kraft und Lebenswahrheit anderer Werke jener Zeit, dennoch wieder ein Lächeln findet, wie z. B. in den Zügen der sog. Penelope (s. Bild 64) oder auf den Reliefs am Thron der Aphrodite (s. Bild 65), da ist gewiß der Ausdruck einer seelischen Stimmung dem Künstler voll zu Bewußtsein gekommen und hat den wohlervogenen Zweck, den Zug zarter Empfindung und Innerlichkeit, der den Hauptreiz jener Werke ausmacht, zu steigern: bei der Gestalt der auftauchenden Göttin das Gefühl der Verzückung oder freudigster Sehnsucht, mit dem sie lächelnd aufwärts blickt, bei der Penelope den Ausdruck wehmütig süßen Sinns, durch den die anmutige Komposition so außerordentlich an Geschlossenheit und Inhalt gewinnt. Und ähnlich werden wir urteilen dürfen, wenn Lukian der Sosandra des Kalamis, die wohl der gleichen Periode zuzuweisen ist, ein *μειδιαιμα σερμὸν καὶ λελιθόζ* nachredet. Seit die Kunst es vermag, den Ausdruck bitteren Schmerzes so meisterhaft und ergreifend wiederzugeben wie bei der berühmten Figur des Sterbenden aus dem Ostgiebel des Äginetentempels mit dem schmerzverzerrten Mund und dem brechenden Auge (vgl. auch den naturwahren Ausdruck des Schmerzes im Munde des von dem Kentauren gebissenen Lapithenjünglings aus dem Olympia-Westgiebel), haben sich gewiß dem Bewußtsein der Künstler auch die Ausdrucksmittel der entgegengesetzten Gefühle, der Freude und des Entzückens, erschlossen.

## V. DARSTELLUNG DES HAARES AN DEN MÄNNLICHEN FIGUREN DER ÄLTEREN GRIECHISCHEN KUNST.<sup>1)</sup>

Bedeutung  
des Haares in  
der Kunst

Wenn im folgenden die gebräuchlichsten Darstellungsarten des Haares in der älteren griechischen Kunst einer kurzen Würdigung unterzogen werden, so handelt es sich dabei um Erscheinungen, die nur einen Ausschnitt aus dem stilistischen Gesamtbild bezeichnen, denen gegenüber sich aber die bildliche Darstellung soviel Freiheit gestatten kann wie kaum an einem andern Objekt und die eben darum der formalen Erkenntnis vielfach Schwierigkeit bereiten. Gerade in der altertümlichen Kunstübung, die von der um die Mitte des V. Jahrhunderts sich allgemein bemerkbar machenden naturalistischen Darstellungsweise noch weit entfernt ist, lassen sich indes einige stets wiederkehrende Grundformen der Haardarstellung als rein stilistische Gebilde erweisen. Andererseits ist auch nicht zu verkennen, daß sie aus demselben Grunde oft von besonderer Wichtigkeit für die Erkenntnis der Zugehörigkeit dieser Werke zu einem bestimmten Kunstkreis, der Eigentümlichkeiten einer gewisse Schulen streng bindenden Tradition oder gar einer scharf ausgeprägten Künstlerpersönlichkeit werden können.

Naturalismus  
der ältest-  
griechischen  
Dar-  
stellungen

In ihren frühesten Entwicklungsstufen, der Zeit der heroischen Kultur und dem weiten Gebiet des geometrischen Stiles, begnügte sich die griechische Kunst, solange sie von fremden Einflüssen noch so gut wie unberührt blieb, in unbefangener, wenn auch meist unbeholfener Weise stets langes, lebendig flatterndes Haar, lose und in einzelnen elastischen Strähnen angeordnet, wiederzugeben. Wie die Prüfung der Denkmäler lehrt, haben die Träger der sog. mykenischen Kultur im Gegensatz zu den Orientalen und Ägyptern dem Haupt- und Barthaar volle Freiheit gewährt und auch in dessen Darstellung eine frische Natürlichkeit, die jegliche Stilisierung verschmäht, beobachtet. Diese Natürlichkeit in Mode und Zeichnung weist z. B. der Bart der bekannten Goldmaske aus Mykenä auf, dessen schlichte, aber doch geordnete Anlage als solche besonders bemerkenswert wird, wenn man die bis zur Unnatur gesteigerten Künsteleien an den Bärten auf chaldäischen und assyrischen Reliefs mit ihm vergleicht. Und auch in den tiryntischen und kretischen Freskomalereien findet man nirgends Anzeichen für gekünstelte Moden. In ausgesprochenem Gegensatz hiezu verwendeten die Chaldäer und Assyrer — wie später die kleinasiatisch-jonische Kunst — auf die Modellierung des Haares sehr viel Sorgfalt und verstanden es, seine Elastizität und das dadurch bedingte wellenartige Spiel mit viel Feinheit anzudeuten, doch nie in so frischer und natürlicher Darstellungsweise, wie wir sie an den Kunstgebilden der „Mykenäer“ beobachten. In erhöhtem Maße noch gilt dies von den Ägyptern, den Verehrern der Perücke. Die gleiche Natürlichkeit in der Wiedergabe offenen Haares aber, wie sie uns auf den „mykenischen“ Denkmälern entgegentritt,

<sup>1)</sup> Zu den beiden folgenden Kapiteln vergleiche man vornehmlich die beiden Abhandlungen STUDNICZKAS „Beiträge zur altgriechischen Tracht“ und „Krobylos und Tettiges“ (Jahrb. 1896, S. 248ff.), dazu die einschlägigen Abschnitte in HELBIGS „Homerischem Epos“, FURTWÄNGLERS trachtengeschichtliche Bemerkungen in den „Meisterwerken der griechischen Plastik“, neuerdings endlich H. HOFMANN'S „Untersuchungen über die Darstellung des Haares in der archaischen griechischen Kunst“ (Jahrb. f. class. Philol. Suppl.Bd. XXVI, Leipzig 1901, S. 171—212).



bleibt auch in dem auf die heroische Epoche im festländischen Hellas folgenden geometrischen Stil, besonders in dessen jüngsten Stufen, dem sog. Dipylon- und dem böotisch-geometrischen Stil. Durchweg wird auf den vorzugsweise durch die Keramik vertretenen Denkmälern dieser frühen einheimischen Stilgattungen das Haar, soweit es überhaupt in der Darstellung genügend Berücksichtigung findet, in natürlich freiem Fall getragen; der von der reicheren vorderasiatischen Kultur noch kaum beeinflusste Kunsthandwerker charakterisiert den Stoff mit den bescheidenen Ausdrucksmitteln und der Unbefangtheit kindlicher Zeichnung, indem er die einzelnen niederfallenden Haarsträhnen durch gekräuselte, dem Ton aufgemalte oder in das Metall eingravierte Linien wiedergibt. Und so zeigt auch noch der zu dem geometrischen in naher Beziehung stehende frühattische Vasenstil (vgl. z. B. Jahrbuch 1887, Tafel 3 und 4) die gleiche Wiedergabe des Haares durch schlichte Zeichnung einzelner Haarsträhnen.

Anders in der Plastik! Freilich wallt das Haar auch da, wo es uns auf den ältesten Denkmälern monumentaler griechischer Skulptur — es sind die marmornen Jünglingsfiguren des sog. Apollontypus — in deutlich erkennbarer Ausführlichkeit entgegentritt, noch immer lang und lose herab. Wie in der heroischen Zeit und den ihr folgenden Jahrhunderten scheint noch im VII. und VI. Jahrhundert diese Tracht freier griechischer Männer und Jünglinge Recht und Brauch gewesen zu sein. Auch wird das Haar lediglich durch ein um den Kopf gelegtes Band rund um den Scheitel zusammengehalten. Darunter aber fällt es in gesammelter Masse unbehindert über den Rücken hinab<sup>1)</sup> und nur selten — vgl. vor allem die beiden altertümlichen Jünglingsfiguren aus Delphi, s. Bild 57 — hängen einzelne lange Lockensträhnen vorn über die Schultern.<sup>2)</sup> Es ist in der Regel dieselbe geschlossene und breite, oft brettartige Haaranlage,<sup>3)</sup> wie wir sie mit Beginn der flächenhaften Malweise auf den sog. orientalisierenden Gefäßgattungen auch in der archaischen Vasenmalerei häufig finden, indem hier die Lockenfülle wie ein vom Hinterhaupt herabhängendes Stück Tuch gebildet ist (vgl. z. B. die Gattung der korinthischen Gefäße). Und zwar scheint für diese Manier der Vasenmalerei in vielen Fällen der Vorgang des Plastikers richtunggebend gewesen zu sein, während in der Skulptur doch jedenfalls technisches Unvermögen diese Vereinfachung hauptsächlich veranlaßte.

Die Tracht  
des langen,  
freiwallenden  
Haares

Dementsprechend stellt auch die plastische Behandlung der Marmoroberfläche im Gegensatz zu der in den Denkmälern früherer Epochen beobachteten natürlichen Art der Zeichnung des offenen Haares durchweg ein System vereinfachender Stilisierung dar. Vor allem ist sämtlichen früharchaischen Skulpturen jene sorgfältig scharfe Scheidung eigentümlich, die zwischen dem verschieden gerichteten Stirn- und Schläfenhaar einerseits und dem Oberschädel andererseits vollzogen wird: während das Haar vom Band an über den Oberkopf hinweg gleichsam nach rückwärts-abwärts frisiert erscheint, ist die Behandlung der über der Stirn liegenden Haarpartie ganz unabhängig davon durchgeführt. Beide Formen stehen völlig unvermittelt nebeneinander, nur durch das gewissermaßen die Stoffuge bildende Haarband getrennt. Zur Charakterisierung der Haarfläche selbst stehen zunächst nur einige wenige, fest ausgeprägte immer wiederkehrende Stil-

Stilisierungs-  
system der  
alt-  
griechischen  
Plastik

<sup>1)</sup> Die Länge des Haares freilich schwankt; während es bei einigen der sog. Apollonfiguren (vgl. z. B. die Figuren von Thera und von Melos) kaum über die Schultern reicht, fällt es bei andern sehr tief in den Rücken hinab (vgl. Nr. 1904 und Nr. 9 des ath. Nat.-Mus.); bei andern wieder verbreitert sich die Haarmasse auffallend nach unten zu (vgl. z. B. Nr. 1904).

<sup>2)</sup> In viel größerer, fast an ägyptische Perücken erinnernder Form zeigt diese Tracht die Grabstele des Dermys und Kitylos Nr. 56 des ath. Nat.-Mus. Von etwas jüngeren Werken kommen der Kalbträger, die Figuren der Sikyonierschatzhausmetope mit der Darstellung des Rinderraubs, die Giganten des Knidierfrieses, die Stele des behelmten Läufers in Bild 70, einige Kämpferfiguren der Athenerschatzhausmetopen von Delphi u. a. in Betracht; doch erklärt sich wohl in all diesen Fällen das Vorfallen einiger Locken aus dem Inhalt der Darstellung (s. unten S. 113 A. 1).

<sup>3)</sup> Noch an einem verhältnismäßig späten Werk, der Mädchenstatue Collect. Baracco Tafel 27a-c aus der Zeit und Verwandtschaft der Olympiasculpturen, die auch sonst durch die Einfachheit und Altertümlichkeit ihrer Anlage auffällt, ist die Haarmasse genau ebenso nach Art eines Tuches gebildet. Die Haaroberfläche war hier nicht weiter plastisch behandelt, sondern nur geglättet und Bemalung muß hier, wie in allen übrigen gleichartigen Fällen, das Erhaltene einst verdeutlicht und belebt haben.

formen zur Verfügung, deren nahe Beziehungen zu den Darstellungen auf den Vasen der orientalisierenden Stilarten uns beweisen, daß die frühe, unvollkommene Kunst zur Erleichterung des technischen Verfahrens hier einzelne ihr geeignet erscheinende, zum Teil von Osten her entlehnte Bildungen zu festen Formeln ausprägte. Dieselben bleiben dann mit geringen Veränderungen als Gemeingut der Künstler solange in Geltung, bis die Kunst jeweils die Fähigkeit erlangt, sie durch eine naturalistischere Darstellungsart zu ersetzen. Nach der einen dieser so fremdartig anmutenden Behandlungsweisen wird die gesamte Haar­masse durch wagrechte rillenförmige Einschnitte in eine Reihe horizontal aneinandergereihter Wülste oder Stäbe gegliedert. Die Elastizität und wellenförmige Kräuselung der Haaro­berfläche soll durch dies einfache Mittel der Querteilung wiedergegeben werden, wobei sicherlich die Bemalung das meiste für die Erzielung einer einigermaßen natürlichen Wirkung zu leisten hatte. Es war dies eine sehr weitverbreitete Form der Haar­behandlung, die auch auf den Vasen der korinthischen, altattischen, kyrenischen etc. Stil­gattung Nachahmung fand und die später die Unterlage für weitere Detail­behandlung abgeben mußte. Bei zarterer Bildung des Motivs, wie sie vor allem häufig am Stirnhaar angestrebt wird, ist die Oberfläche noch durch wagrechte Wellenlinien belebt, die in regelmäßiger Anordnung den Fall des Haares durchqueren. Von der großen Anzahl von Denkmälern, denen diese Behandlungsweise eigentümlich ist, sei auf die Grab­stele des Derys und Kitylos oder den sog. Apollon aus Tenea als typische Beispiele verwiesen; auch der altattische Marmortorso Ephent. 1891 Tafel 12, die Stele aus Doryläon Ath. Mitt. 1895 Tafel 1, das attische Relief mit der Darstellung eines Schweinsopfers an Athena, die alten Metopen von Selinunt (BENNDORF Tafel I, IV 2), der Reliefkopf eines Diskobols aus der Themistokleischen Mauer im athenischen Nationalmuseum kommen neben zahlreichen anderen Fällen hier in Betracht. Zwei weitere Kunstformen der Haardarstellung, die neben der erwähnten Wulst- und Wellenbildung in der archaischen Skulptur am häufigsten benützt werden, sind die schematische Längsgliederung und die Quadrierung. Diese beiden tragen wenigstens — im Gegensatz zu dem völlig unnatürlichen Schema der Quergliederung — dem Aussehen zurückgestrichenen Haares Rechnung. In beiden erkennen wir wenigstens in ihren Anfängen eine geometrische Einteilung der ebenen Fläche. Bei der ersteren bleibt die Teilung der Länge nach vorherrschend. Zweck des Verfahrens ist, die Haar­masse der Länge nach in einzelne Strähnen zerlegt zu zeigen; jeder Streifen wird durch Musterung oder Kräuselung oder feine parallele Längsrillen noch besonders belebt. Dieses Verfahren ist wohl die nächstliegende, natürlichste Darstellungsart und entspricht in ihrer Tendenz, die Haar­masse in ihre einzelnen Teile oder Strähnen aufzulösen, der im Gegensatz zur Quergliederung als reingriechisch erkannten, vorzüglich dem geo­metrischen Stil eigenen Ausdrucksweise. Beispiele wie die Frauenfigur aus Eleutherna (s. Bild 6) und die beiden altertümlichen Jünglingsstatuen aus Delphi (s. Bild 5) machen uns diese Darstellungsart klar. Die Haar­masse besteht bei ihnen aus einzelnen bandartigen Streifen oder Strähnen, die in breiter Fülle, doch nicht sehr tief auf Brust und Rücken fallen und an den Enden gleichwie an der hochalter­tümlichen Sitzfigur aus Tegea Nr. 57 im athenischen Nationalmuseum — daß bei dieser geflochtene Zöpfe angedeutet sind, ist nicht erweislich — durch doppelte Ringe zusammengehalten sind. Und nach demselben Schema sind, um nur einige Beispiele zu nennen, die Haare behandelt an dem Torso von Aktion (s. Gazette arch. 1886, pl. 29 l.), einem Jünglingstorso von Naxos (Ath. Mitt. 1892, 44 Nr. 44), dem Marmortorso aus Magnesia in Thessalien (Ath. Mitt. 1883 Tafel V, vgl. S. 196 o). Nur zaghaft durchqueren dabei manchmal, z. B. an der naxischen Figur, verlorene wagrechte Linien die senkrechte, durch dünne wulstartige Gebilde hergestellte Gliederung der Oberfläche. Der Verfertiger war in solchen Fällen bestrebt, die Fläche noch durch Querlinien zu beleben, hat sich aber gescheut, derselben ein so unnatürliches gitterartiges Aussehen zu verleihen, wie es z. B. am sog. Apollon von Orchomenos erscheint. Daß jenes harte, unnatürliche Schema an der Figur von Naxos so bedeutend gemildert erscheint, mag neben der weit vollendeteren Körperbildung in diesem Falle für die jüngere Entstehung der Statue

sprechen. Noch etwas kräftiger ausgeprägt als an dieser Skulptur ist die wagrechte Zeichnung neben der senkrechten an der erwähnten Jünglingsfigur aus Aktion gewahrt. Im allgemeinen aber ist unter den erhaltenen älteren Werken die Reihe von Figuren, die möglichst jede einzelne Haarsträhne für sich wiederzugeben und bei den vollendeteren Exemplaren auch mit viel Detailzeichnung auszustatten sucht, weniger zahlreich vertreten. Weit häufiger ist die Form der Quadrierung verwendet. Hier wird die Haarfläche durch gleich stark betonte senkrechte und wagrechte Einarbeitungen in vierseitige Felder eingeteilt und so ein Gitterschema hergestellt; vgl. z. B. die erwähnte Sitzfigur aus Tegea. Dieses Gitterschema, das ursprünglich gleichfalls nur eine lineare Musterung der (im übrigen nur durch Farbe hervorgehobenen) ebenen Fläche bedeutet, mußte aber bei seiner Unnatur bald vollkommeneren Ausdrucksmitteln Platz machen. So sehen wir schon frühe die Haaroberfläche durch senkrechte und wagrechte Rillen mit abgerundeten Kanten gegliedert und es entwickelt sich aus dem Gitterschema — zunächst noch unter Beibehaltung der geometrischen Einteilung — die Zerlegung der Fläche in einzelne Buckel. Die Absicht war auch hier, die Wirkung krausgewellter Haarsträhnen hervorzubringen; doch erweckt die Haaroberfläche bei reiferen Exemplaren oft viel mehr den Eindruck von nebeneinander aufgereihten Perlschnüren. Diese Art der Oberflächenbehandlung ist neben vielen andern z. B. an dem sog. Apollon von Orchomenos nachweisbar; an den beiden Jünglingsfiguren von Thera und Melos, die in der Haarbehandlung eine Mittelstellung zwischen der erwähnten naxischen und der orchomenischen Figur einnehmen, ist die Stärke des Schemas schon bedeutend gemildert. Die Zerlegung der Fläche in einzelne Buckel wird deutlich an dem altattischen Gorgoneion Nr. 701 der Akropolis (BRUNN-BRUCKMANN, Denkmäler 457), der bekannten Figur des Kalbträgers, der Sphinxfiguren Nr. 630 der Akropolis etc. Der bei Ross Arch. Aufs. I Tafel 11 abgebildete weibliche Terrakottakopf zeigt sehr anschaulich, wie aus der Quadrierung der Oberfläche diese Buckellöckchen entstanden sind. Eine vollendetere Stufe in dieser Entwicklungsreihe ist dann durch die Haarmodellierung an der weiblichen Figur von der *columna caelata* des alten Artemistempels von Ephesos (BRUNN-BRUCKMANN 148) erreicht; der natürliche Fluß des Haares wird hier durch die Quadrierung nicht mehr unterbrochen, sondern vielmehr elastisch belebt. Später wird diese Bildung in freierer Ausführung mit Vorliebe zur Darstellung des lockeren, kurzgewellten Stirnhaares benützt; auf der Grundlage dieser flächig behandelten und quadratisch angelegten Buckeln der alten „Apollines“ werden nämlich jene rundgedrehten schneckenförmigen Lockenkringel, die sog. Buckellöckchen, ausgebildet, die für die Haarbehandlung der reifarchaischen Zeit so charakteristisch sind (s. unten). Alle diese konventionellen Einzelformen aber, die Wülste, Wellen u. dgl., sind, wie die vergleichende Betrachtung zahlreicher Denkmäler ergibt, keineswegs Trachtenformen, sondern lediglich durch die Stilisierung entstandene und als allgemein verständliche Ausdrucksmittel benützte Bildungen; es sind rein künstlerische Ausdrucksmittel, die keinen Anspruch auf natürliche Wiedergabe einer wirklich vorhandenen Haartracht erheben.

Bereits mehr Mannigfaltigkeit zeigt übrigens bereits in älterer Zeit die Behandlung des Stirnhaares. Da die Figuren in der Regel für die Vorderansicht berechnet waren, hat man dieser Partie meist ganz besondere Sorgfalt zugewendet, während gleich der ganzen Rückenfläche der Figur sehr häufig der Ober- und Hinterkopf vernachlässigt wurden; vgl. z. B. den Kalbträger der Akropolis, wo diese Teile völlig glatt gelassen und nur mittelst der Farbe mit dem Ganzen zusammengestimmt waren. Überdies fiel ja dem Stirnhaar eine besondere Aufgabe auch insofern zu, als es gewissermaßen die architektonische Bekrönung der ganzen Figur bildete. Hier suchten demzufolge die Künstler oft ihr bestes Können zu zeigen.

Meist ist über der Stirne ein Ansatz zur Scheitelbildung leicht angedeutet. Die am häufigsten verwendete Art der Behandlung ist die Gliederung in einzelne noch sehr flach gehaltene, spiralförmig gedrehte Löckchen; sie sind bald kleiner bald größer, stets aber in streng geometrischer Regelmäßigkeit angeordnet und entweder alle von der Stirnmitte nach außen schwingend angeordnet (so z. B. bei den Apollon-

figuren Nr. 8, 9, 12 des athenischen Nationalmuseums oder den beiden hier besonders sorgfältig und zierlich behandelten Jünglingsstatuen aus Delphi) oder umgekehrt alle nach einwärts gerichtet (vgl. z. B. Nr. 63, 1558 des athenischen Nationalmuseums). Bei anderen Figuren wieder, so vor allem beim sog. Apollon aus Tenea oder bei Nr. 48 und 10 des athenischen Nationalmuseums, ist auch das Vorderhaar lediglich als eine Reihe grober, einfach nebeneinandergesetzter Wülste gebildet, die sich mit wellenförmigem Umriß von der Stirnfläche abheben; alle übrige Wirkung blieb der Behandlung durch Farbe überlassen, soferne nicht die glatte Fläche durch Einritzung feiner paralleler Wellenlinien auch plastisch noch weiterbelebt ward. Nicht selten ist auch, wie schon erwähnt, das Vorderhaar in einfacherer oder kunstvollerer Weise nach dem Buckelsystem behandelt; vgl. dem Rampinschen Kopf in Paris oder den ihm stilistisch nahestehenden Kopf Nr. 61 des athenischen Nationalmuseums. Bei etlichen Figuren hinwiederum — so bei Nr. 19 und 15 des athenischen Nationalmuseums — ist das Stirnhaar in lauter schmale, spitz endigende, in streng paralleler Schichtung in die Stirn hereinfliegende Haarbüschel zerlegt; eine ähnliche, freilich reichere Bildung zeigt auch Nr. 1906 des athenischen Nationalmuseums, nur daß hier die lanzettförmig gestalteten Lockenbüschel, gleich Blättern geformt und gerippt, aus der Stirne hinaus nach aufwärts gekämmt erscheinen.<sup>1)</sup>

Auch in der Zeit des entwickelten archaischen Stiles erhält sich für die männliche Figur noch der alte Brauch, das Haar lang wachsen zu lassen und in seiner ganzen Länge freiwallend zu tragen. Die reiferen Stücke aus der langen Reihe der sog. Apollines, die derselben Epoche wie die athenischen Mädchenfiguren entstammen — so z. B. zwei kopflose Marmortorsen aus Delphi, deren weiche Formen die jonisch-attische Kunstweise zeigen, ein stilverwandter Torso aus dem Ostgiebel des alten delphischen Tempels, dem das Haar überaus tief in den Rücken reicht, der Jünglingstorso Nr. 665 der Akropolis, die Jünglingsfiguren aus Athen und Böotien in Bild 7 und 9 —, zeigen in der Haartracht keine Veränderung gegen früher; allen fehlt auch zugleich die Schambehaarung, ein Zeichen für die jugendliche Auffassung der Figuren. Auch den Gestalten des berühmten Knidierfrieses in Delphi wallt noch — mit nur zwei Ausnahmen (s. unten) — das Haar lang und lose über die Schultern. Was die plastische Behandlung betrifft, so erscheint jetzt immer häufiger die glatte oder auch wellenförmig angelegte Haaroberfläche der Länge nach von feinen parallelen, wellig fließenden Längslinien durchzogen, wie wenn eben der Kamm darüber hingegangen wäre. Eine grundsätzliche Änderung aber macht sich um diese Zeit darin geltend, daß man jetzt das Haar, das in älterer Zeit vom Band über der Stirne an über den Oberkopf hinweg gleichsam nach hinten frisiert erschien, in richtiger Naturbeobachtung vom Wirbel ausgehen läßt. Die Hauptsofgfalt wird naturgemäß immer noch der Behandlung des Stirnhaars zugewendet: kurze, in Schneckenform ausgeführte sog. Buckellöckchen werden mehr und mehr beliebt und ordnen sich in einer oder mehreren Reihen in flachem Bogen kranzartig um Stirn und Schläfen. Typische Beispiele für die Haarbehandlung um die Wende des VI. Jahrhunderts stellen uns Werke wie das schöne bärtige Marmorköpfchen Nr. 621 der Akropolis oder ein leider nur als Fragment erhaltener prächtiger Herakleskopf von den Athenerschatzhausmetopen zu Delphi dar. Bei dem ersteren, an dem sich reichliche Reste schwärzlichgrüner (einst wohl blauer) Deckfarbe in Haar und Bart erhalten haben, reicht das lange Haar wenig über die Schultern; am Oberkopf ist auf die plastische Bearbeitung der Oberfläche verzichtet, über der Stirn aber erkennen wir zwei Reihen kurzer, sich kräftig heraushebender Ringellöckchen.<sup>2)</sup> Die wellige Oberfläche des elegant

<sup>1)</sup> Vgl. bezüglich dieser letzteren Eigentümlichkeit die Haartracht des „Typhon“ und die wiederum mit dieser übereinstimmende Haardarstellung der Kentauren und auch einiger göttlicher Figuren auf der sog. Françoisvase.

<sup>2)</sup> Vgl. in dieser Rücksicht mit Kopf Nr. 621 die ganz ähnliche Behandlung des Stirnhaars an dem weiblichen Kopf Nr. 660 und der sog. Antenorstatue Nr. 681 der Akropolis, dazu die Grabstele des jugendlichen Läufers in Bild 70 und den ihm verwandten, etwas altertümlicheren Kopf Nr. 64 des athenischen Nationalmuseums.

gestutzten Bartes ist von überaus zarten feingeführten Linien belebt, die Schnurrbartenden biegen an den Mundwinkeln ziemlich scharf abwärts. Der delphische Kopf macht uns schon durch den Unterschied der Anordnung des Haares gegenüber dem Herakleskopf des Knidierfrieses den zeitlichen Unterschied der beiden Werke klar: am Kopf der Metope bildet das Haar bereits eine viel weniger flächige Masse und der Fluß der Haarwellen ist weicher und natürlicher; der Haarbogen über der Stirn ist flacher und von einer Reihe deutlich hervortretender Buckellöckchen gebildet, während beim Herakles des Frieses die Haaroberfläche einfach rauh gelassen ist.<sup>1)</sup> Der Bart ist auf beiden Werken regelmäßig beschnitten und zugespitzt, doch auf dem jüngeren Werk kürzer zugestutzt und die Spitze mehr abgerundet. Der Schnurrbart aber, der am Fries lediglich mit roter Farbe angedeutet war, fällt jetzt erheblich steiler von den Mundwinkeln herab.

Doch gleichzeitig mit solchen Änderungen in der Auffassung macht sich auch eine Neuerung in Bezug auf die Haartracht selbst bemerkbar. Praktische Erfahrungen hatten offenbar dazu geführt, das langwallende, lose flatternde Haar oft hinderlich erscheinen zu lassen.<sup>2)</sup> Wo man zuerst die Konsequenz dieser Erkenntnis zog, bleibe dahingestellt; in der Kunst aber ist für das Ende der archaischen Periode eine kurze Zwischenstufe charakteristisch, wo das lange Haar zwar im Prinzip noch beibehalten, jedoch künstlich in die Höhe genommen und am Kopf befestigt getragen wird.

Die Tracht  
des auf-  
genommenen  
langen  
Haares

Das bärtige Bronzeköpfchen aus Olympia (athen. Nationalmuseum Nr. 6440) mit seiner ebenso sorgfältig durchgeführten wie zierlichen Haartracht gehört zu den früheren Beispielen dieser Reihe; vielleicht einer argivischen oder ihr verwandten Werkstatt entstammend (vgl. S. 38 f.), schließt es sich einer mehr realistischen Kunstrichtung an, die offenbar verhältnismäßig früh die Haartracht des wirklichen Lebens zur Darstellung bringt, während die Marmorfiguren des sog. Apollontypus vielfach noch etwas länger das lose fallende Haar beibehalten. Über der Stirn endet bei der olympischen Bronze das Haar wieder in zwei Reihen sogenannter Buckellöckchen. Um den Schädel ist eine dünne Haarschnur gelegt. In der Höhe des Nackens ist das offenbar außerordentlich lang gedachte Haar zu einem Schopf aufgerollt und dort mit einem breiteren Bande eigens zusammengehalten. Wenig höher über dem Nacken ist die gesamte Haarmasse noch einmal durch ein breites Band zusammengefaßt (vgl. zu dieser Verwendung mehrerer Haarbänder die Porosfiguren der athenischen Akropolis Nr. 55 und 39, sowie die marmornen Mädchenfiguren Nr. 678 und 679 der Akropolis). Vor den Ohren fielen beiderseits je drei spiralförmig gedrehte Locken auf die Schultern. Der Bart erscheint bereits ziemlich kurz gestutzt und zugespitzt. Ganz ähnlich, nur etwas schlichter ist die Frisur bei dem derselben Zeit angehörigen halblebensgroßen, unbärtigen Bronzekopf aus Kythera im Berliner Antiquarium Nr. 6324 und eine noch einfachere Form dieser Haartracht stellt die Figur des sog. Apollon Piombino im Louvre dar: die lang herabwallende Haarmasse ist zu einem schlichten Knoten oberhalb des Rückens aufgebunden, ganz ähnlich wie bei der großen marmornen Nikestatue Nr. 690 der Akro-

<sup>1)</sup> Die Haarbehandlung am Knidierfries zeigt im allgemeinen die Tendenz, die Haarmasse in einzelne Lockensträhne zu zerlegen; auch bei den männlichen Figuren sind meist einige Locken vor der Brust angeordnet, wahrscheinlich um das wilde Flattern des Haares infolge der stürmischen Bewegungen des Kampfes zu verbildlichen (s. oben S. 109 A. 2). Zur Charakterisierung der Haaroberfläche ist hier ein glatter Scheitel mit flacher Wellenlinierung die Regel; auch wagrecht oder senkrecht verlaufende Parallellinien ohne Wellen finden sich (vgl. z. B. die Figur des Hermes).

<sup>2)</sup> Ausnehmend kurz, kaum bis zur Schulter reichend, erscheint das freiwallende Haar schon früh bei einer Reihe meist attischer Werke: vgl. außer dem „Typhon“ und der kleinen Porosfigur Nr. 55, vielleicht auch dem Jolaos des Hydragebels der Akropolis den sog. Rampinschen Kopf in Paris, den ihm nächstverwandten Kopf Nr. 61 des ath. Nat.-Mus., den sog. Kalbträger, den Aristion der bekannten attischen Grabstele, den Jünglingskopf Nr. 653 der Akropolis, die Grabstele eines Läufers in Bild 70; vgl. auch die beiden Leierspieler auf der Metope des delphischen Sikyonierschatzhauses etc. Beim „Typhon“, dem Rampin und bei Nr. 61 sind die Enden des Haares zu kleinen runden Schneckenlöckchen aufgebogen; beim Aristion sehen wir — freilich noch deutlich an eine bestimmte Art der Porosskulpturen erinnernd — bereits die in der reifarchaischen Zeit beliebte Manier, die gesamte Haarmasse in einzelne lange Lockenrollen zu teilen, modern werden: vgl. hiezu das Köpfchen Nr. 653 der Akropolis, die weibliche Statue Nr. 682 (s. Bild 36) und die Läuferstele von Bild 70, Nr. 673 (s. Bild 33) und Nr. 663 der Akropolis bezüglich der Bildung des Vorderhaares.

polis. Über der Stirne endet das Haar, dessen Strähnen natürlich vom Wirbel ausgehen, wiederum in zwei Reihen Buckellöckchen. Eine andere Form der Haartracht dieser Übergangszeit zeigt der Fries des Knidierschatzhauses, wo im Gegensatz zu dem freiwallenden langen Haar der übrigen männlichen Figuren zwei Göttergestalten mit ihr ausgestattet sind: der Zeus der Götterversammlung und die Figur des Apollon in der Gigantenkampfszene, die beide das lange Haar in einen Bausch aufgenommen zeigen.<sup>1)</sup> Diesen Beispielen aus dem Knidierfries schließen sich in Bezug auf die Haartracht zwei gewiß einst zu einem größeren Ganzen gehörige Reliefbruchstücke der athenischen Akropolis an; das Relief der sog. wagenbesteigenden Frau Nr. 1342 der Akropolis, einen Jüngling im Festgewande des Wagenlenkers darstellend, sowie das zu demselben Werke gehörige Fragment Nr. 1343: das Haar ist einfach hinten aufwärts gebogen und mit den Enden unter die Kopfbinde gesteckt; vgl. hiezu den Mädchenkopf auf den etwas späteren Dekadrachmenstücken von Syrakus.

Mitten in dieser Übergangszeit stehen bezüglich ihrer Haartracht aber auch die Ägineten (vgl. Kapitel X). Sie sind das jüngste uns erhaltene Werk, das den griechischen Jüngling und Mann im Schmuck des langen freiwallenden Haares zeigt. Die vorhandenen Köpfe und Figuren lassen freilich nicht alle eine genaue Bestimmung der Haartracht zu, in der sie gedacht waren. Viele entbehren der plastischen Haarangabe, sei es daß der Künstler glaubte, derselben entraten zu können, da der weit vorspringende Helmrand die Stirne fast völlig verdeckte (vgl. Figur 85 des Ostgiebels oder den Vorkämpfer Nr. 80 des Westgiebels, wo unter dem Helme lediglich eine erhöhte glatte Fläche zu erkennen ist, die einst mit Farbe gedeckt war), oder daß eine oder mehrere Löckchenreihen über der Stirn und am Nacken in Metall (Blei!) einst eigens zugesetzt waren, worauf noch bei verschiedenen Köpfen die eingebohrten Löcher hinweisen. So bei den mit dem sog. attischen Helmtypus geschmückten Statuen: vgl. die beiden Athenafiguren Nr. 74 und 89, die Kriegerfiguren Nr. 78 aus dem Westgiebel, Nr. 90 aus dem Ostgiebel (im Nacken), Nr. 92 aus dem Ostgiebel oder den persischen Bogenschützen Nr. 81 aus dem Westgiebel, der über der Stirne eine plastisch erhöhte glatte Fläche und darin, ebenso wie am Nacken, die Einlassungen für solche Metallzusätze zeigt. Doch ist bei der Mehrzahl der Figuren die Art der Haartracht noch klar zu erkennen. Bei allen legt sich hier die Haarmasse gleich einer dicht anschließenden Kappe eng um den Schädel und weiche wellige Linien führen auf der Oberfläche derselben vom Wirbel strahlenförmig nach den Seiten und in die Stirne. Es ist nicht mehr die schematische Wellenzeichnung wie noch bei dem Jüngling aus dem Ptoon in Bild 10 und 11, sondern man sucht durch ein leichtes Auf und Ab, ähnlich wie an dem blonden Ephebenkopf Nr. 689 der Akropolis, die Fläche zu beleben. Über der Stirn endigt das Haar in der Regel in kurzen runden Schneckenlöckchen, von denen je nach der Dicke des dargestellten Haares eine (vgl. Nr. 75, 84), zwei (vgl. Nr. 80, 79) oder drei Reihen (vgl. Nr. 88) übereinanderliegen. Um den Kopf erscheint fast durchweg die Haarschnur geschlungen, der hier deutlich die Aufgabe zufiel, die langen Haarmassen in die Höhe zu schürzen.<sup>2)</sup> Wirklich frei herabwallend sind diese nur mehr bei den Gefallenen Nr. 79 und 83 sowie bei dem sog. persischen Bogenschützen Nr. 81 (die Einbohrungen unter der Stütze und die Haarangabe hinter dem Ohr machen es für letztere Figur deutlich) des Westgiebels dargestellt. An den beiden Gefallenen ist es offenbar sehr locker unter dem Helm befestigt gewesen und mit diesem im Falle herabgeglitten; die Brustlocken aber haben bei ihnen lediglich denselben Zweck, wie bei den Giganten des Knidierfrieses, daß sie nämlich das Wirre und Ungeordnete der Frisur infolge des Kampfgetümmels in

<sup>1)</sup> Bärtig sind alle männlichen Gestalten des Frieses mit Ausnahme der beiden jugendlich aufgefaßten Göttergestalten des Apollon und des Dionysos.

<sup>2)</sup> Das dünne, schmale oft nur strickartige Haarband ist in der Kunst dieser Zeit — im Gegensatz z. B. zu den alten sog. Apollines — die am reichsten vertretene Gattung von Tānien. Es ist wesentlich schmaler als die in der Kunst der folgenden Epoche wieder viel häufiger auftretende Siegetānie und hat keine oder nur sehr kurze Zipfel; es ist die Form, die allein z. B. auch am Parthenonfries vorkommt. Häufig — zumal bei älteren Stücken — werden sogar zwei solcher Haarbänder verwendet, eines um das Haar darum zu winden, während das andere über die fertige Frisur um den Kopf gelegt wird.

drastischer Weise zum Ausdruck bringen sollen. Bei fast allen übrigen Figuren ist das Haar unter dem Helme um die Schnur aufgerollt zu denken, wie am Kopf der Figur Nr. 75 und mehreren derselben Stilrichtung und Zeitstufe wie die Giebelgruppen angehörigen Köpfen desselben Fundorts deutlich wird. Als etwas Neues erscheint die Haartracht des sog. Zugreifenden Nr. 88 des Ostgiebels: das lange Haar ist über dem Nacken in zwei Zöpfe geflochten, die an Stelle der Haarschnur kreuzweise um den Schädel nach vorn gezogen und über der Stirne gebunden sind. Unter den Zöpfen quillt am Hinterkopf eine Reihe kleiner Löckchen hervor. Die Masse des Vorderhaares ist vom Wirbel aus über die Zöpfe hinweg nach vorne, tief in die Stirne herein gekämmt und endigt hier in drei übereinanderliegenden Buckellöckchenreihen. Die Haarfläche am Oberkopf ist glatt gelassen. Von den im Jahre 1902 neugefundenen Köpfen trägt der bärtige behelmte Kopf Nr. 9935 des athen. Nationalmuseums das Haar ganz ähnlich in zwei Zöpfe geflochten und um den Kopf gewunden, dazu aber eine dicke Haarschnur; das Vorderhaar fällt tief in die Stirne, endet aber nicht in Löckchen, sondern schließt wulstartig ab. An dem bärtigen behelmten Kopf Nr. 1933 teilt sich das Haar scheitelartig über der Mitte der Stirn; die Haaroberfläche ist durch zwei Reihen paralleler in die Stirne hereinführender Striche plastisch belebt. Bei Nr. 1936 ist der Haarüberschuß rings um den Kopf büschelweise um das Haarband gerollt.

Bärtig war offenbar nur der geringere Teil der Figuren: vgl. Nr. 80 des Westgiebels, wo die Bartfläche nur rauh gespitzt ist und Nr. 85 des Ostgiebels, wo der Bart mit feinen parallelen Wellenlinien behandelt ist. Der Bart als die gewöhnliche Auszeichnung der Vorkämpfer ist oft aufgefallen und man hat den Grund dafür darin gesucht, daß die Ehrfurcht vor Göttern und Heroen sich ein Wesen, zu dem man aufsieht, gern älter vorstellt. Doch hat die Barttracht einiger der äginetischen Figuren gewiß nicht gegen die damalige Sitte der Zeit verstoßen; vgl. die spätarchaischen bärtigen Strategenporträts der Münchener Glyptothek und der Sammlung Baracco zu Rom. Wenn aber trotzdem die Kunst in dieser Epoche auch offenbar jugendlich aufgefaßte Gestalten wie Hermes oder Achilleus zuweilen noch als bärtige Männer darstellt,<sup>1)</sup> so ist darin keinesfalls ein Zugeständnis der Künstler an die Phantasie zu erblicken, die jene Gestalten durch das Attribut des Bartes gleichsam in ehrfurchtgebietende Fernen rückt, sondern vielmehr ein Nachwirken dessen, was in früheren, längstverklungenen Tagen für die Tracht des Freien Sitte war.

Die beiden Haartrachten, die wir bei den Ägineten angewendet finden, dürfen als typisch für jene Zeit gelten. Die eine, die das Nackenhaar um eine Binde rollt, welche letztere meist auf dem Vorderkopf sichtbar wird, findet sich ganz gleichartig bei der Bronzestatue eines Diskoswerfers, abgeb. Arch. Anz. 1904 S. 36 Fig. 7. Ähnlich erscheint sie auch bei der etwas älteren, marmornen Jünglingsfigur aus dem Ptoonheiligtum in Bild 10 und 11. Auch hier ziehen strahlenförmig Wellenlinien vom Wirbel aus nach den Seiten; hinten ist das Haar in zwei von der Mitte aus geteilten Hälften auf die Schnur aufgerollt, die zweimal um den Kopf gewunden ist. Das Vorderhaar ist in der gewöhnlichen Weise in die Stirne gekämmt und endet über der Stirn in zwei Reihen von je zwanzig Buckellöckchen. Eine gleichartige Figur zeigt ferner die etwa gleichzeitige Bronzestatue des Poseidon in Bild 12, 13; nur ist hier das Band, welches das aufgerollte Hinterhaar trägt, unter dem in die Stirne hereingekämmt Vorderhaar hindurch gezogen und, um dieses letztere festzuhalten, um den ganzen Kopf noch ein zweiter dünner Haarstrick gelegt, ähnlich wie bei dem oben erwähnten Bronzeköpfchen aus Olympia. Auch ein bärtiger kleiner Terrakottakopf von Olympia gehört hierher und weiter der den äginetischen Giebelfiguren nicht fernstehende sog. Strangfordsche Apollo: das Haar kennzeichnen wieder parallele, vom Wirbel ausgehende Wellenlinien; über der Stirne endet es in zwei Reihen bereits sehr frei geformter Buckel-

<sup>1)</sup> Im allgemeinen darf die Barttracht für die Zeit des schwarzfigurigen Vasenstils als Regel gelten, während sich in den Vasenbildern des rotfigurigen Stils das Aufkommen der Unbärtigkeit verfolgen läßt.

löckchen, hinten ist es in breiter Masse um die Binde gerollt, die auf dem Oberkopf sichtbar wird. Die Tracht, das Haar hinten aufzurollen, finden wir endlich auch noch unter den Olympiaskulpturen bei der göttlichen Mittelfigur des Westgiebels (zur Frisur des Vorderhaares vgl. Kopf Nr. 689 der Akropolis, s. Bild 43) sowie die Bronzestatuetten eines nackten, nur mit Jagdstiefeln bekleideten Jünglings im Louvre.

Wo das Vorderhaar nicht in Buckellöckchen endet, sondern in längeren Strähnen gedacht ist, wird dann auch dieses beiderseits über der Stirne, mit Andeutung eines Scheitels in der Mitte, um die Schnur gerollt; vgl. das Bronzeköpfchen von der Akropolis (Nr. 5960 des athen. Nationalmuseums). Hinten dagegen fällt das Haar in den Nacken und ist dort in einen Knoten gebunden oder auch zusammengerollt ähnlich wie bei den erwähnten alten Bronzeköpfchen aus Olympia; meist hängen einige längere Lockensträhnen des Vorderhaares lose über die Schultern herab. Der bronzene Apollon von Neapel (s. Bild 50) zeigt diese Tracht in schönster Vollendung: vorne ist das Haar zu beiden Seiten der Stirn in dichten Massen um die Binde gerollt und hinten in einen Knoten aufgenommen; vor den Ohren zierliche Locken. Die Haaroberfläche selbst zeigt ein ähnlich bewegtes Auf- und Abwogen der Haarwellen wie bei dem gleich zu erwähnenden Jünglingskopf Nr. 689 der Akropolis.

Bei andern wieder wird die Haarmasse rings um den Kopf in einzelne Lockenbüschel geteilt und diese einzeln für sich um ein schmales Band gerollt; so bei dem der Kunstrichtung der Ägineten zugehörigen Kopf Nr. 1936 des athen. Nationalmuseums, dem Jünglingskopf Nr. 698 der Akropolis, der uns den Kunstkreis der Tyrannenmörder in einer wenig älteren Stufe verdeutlicht (im Nacken und vor den Ohren kommen hier dazu kleine Löckchen hervor, die durch Einzeichnung kleiner paralleler Wellen charakterisiert sind) und dem neuerdings hinzugekommenen sog. Apollon von Castelvetrano auf Sizilien (ARNDT-AMELUNG, Einzelverkauf 569—575).

Eine zweite spätarchaische, im allgemeinen etwas jüngere Art, das lange Haar aufzunehmen, ist die, wo die überschüssige Haarmasse in zwei Zöpfe geflochten erscheint und diese gleichsam als Ersatz des Haarbandes kranzartig um den Kopf gewunden werden. Die Frisur bedeutet also in gewissem Sinne sogar eine Vereinfachung gegenüber der vorher geschilderten. Ein hervorragendes Beispiel dieser Art bietet außer den erwähnten äginetischen Stücken (dem sog. Zugreifenden und dem Kopf Nr. 9935) der etwas vorgeschrittenere blondhaarige Ephebenkopf Nr. 689 der Akropolis (s. Bild 43). Bei diesem herrlichen Kopf ist das Haar ziemlich locker und gleichmäßig vom Wirbel aus nach allen Seiten hinausgekämmt resp. man ließ es fallen, wie es fällt, und beobachtete seine natürliche Struktur. Dicht über dem Nacken ist es dann in zwei starke Zöpfe geflochten und diese über Kreuz (der rechte zu unterst, der linke darübergelegt) nach vorne um den Kopf gezogen. Über der Stirne die Zöpfe sicherlich verknüpft zu denken; doch bleibt die Stelle unsichtbar, da in breiter Masse das Vorderhaar darüber hinweg tief in Stirn und Schläfen hereinfällt, und man erkennt nun deutlich an einer leichten plastischen Erhöhung der Haarmasse den weiteren Verlauf des darunterliegenden Zopfes. Vor der Stirn schneidet das Vorderhaar in einer regelmäßigen flachen Bogenlinie ab; die Haarendigung wird hier bereits nicht mehr durch schematisch angeordnete Buckellöckchen wie noch beim sog. Zugreifenden der Ägineten gebildet, sondern wir erkennen ziemlich frei sich schlingende Ringeln, deren nächste Parallelen wir in den Westgiebelskulpturen des olympischen Zeustempels und an Figuren wie der sog. Hestia (s. Bild 62) finden. Vor den Ohren bauscht sich beiderseits das Haar in einem kräftigen, die Schläfen bedeckenden wulstartigen Gebilde: der tiefer liegende Teil derselben ist mit wagrechter Wellenlinierung unter die darüber hereinfallende Schicht des Vorderhaars gekämmt. Als Ganzes gesehen, schließt sich die Haarmasse gleich einer dichten Kappe eng und flächig um den Schädel und es gelingt dem Künstler noch nicht, den Eindruck eines leichten lockeren Gebildes, wie es das natürliche Haar darstellt, zu schaffen. Doch wie schon die Endigung des Vorderhaares über der Stirne schon freier erschien als bei anderen etwa gleich-



zeitigen Werken, so ist auch die gesamte Oberfläche weit voller und lebendiger gestaltet. Der Hinterkopf ist nämlich nicht nur als ganz einheitliche runde Fläche gebildet, sondern es sind konzentrisch um den Wirbel leise Furchen gezogen, welche die Haarmasse bereits plastisch in mehrere plastisch erhabene Buckel gliedern. Und auf dieser Grundlage sind die eingeritzten, wellig fließenden Längslinien wiederum in ähnlich freier Auf- und Abbewegung eingetragen. Es ist dasselbe Bestreben, das in den Köpfen der phidiasischen Kunst zu höchster Vollendung geführt wird. An den Zöpfen ist die eingehendere Charakterisierung durch Innenzeichnung unterlassen und die genauere Angabe der Haare der gelben Farbe überlassen, die noch jetzt am ganzen Kopf deutlich zu erkennen ist.

Ganz ähnliche Haartracht zeigt ein schönes Kopffragment der Akropolis, bei dem sogar die Zöpfe noch durch feine Ziselierung der Oberfläche gegliedert waren, dazu ein weiterer Akropoliskopf, wo zudem je zwei Locken hinter den Ohren hervor auf die Brust fallen; vgl. auch die dem Jünglingskopf Nr. 689 so nahestehende Figur der Berliner Euphroniosschale. In ähnlicher Weise finden wir die Zopftracht bei dem schönen Jünglingskopfe Nr. 540 des Berliner Museums, in erheblich freierer Weise der Haarbehandlung an der Figur eines Wagenlenkers im Konservatorenpalast zu Rom und dem sog. Apollon auf dem Omphalos zu Athen. Sogar noch unter den Figuren des Parthenonfrieses findet sich, als jüngstes Beispiel, ein alter Mann, der diese Zopfrisur trägt.

Der Brauch, das lang gewordene Haar in Rolle, Zopf oder sonstwie aufzunehmen, der uns an den Ägineten oder dem blonden Ephebenkopf Nr. 689 der Akropolis in typischen Beispielen vor Augen tritt und sich sowohl seiner Zeitdauer wie seinem Charakter nach als Übergangsperiode bezeichnen läßt, stellt sich als ein provisorisches Auskunftsmittel vornehmlich der athletischen Jugend dar, zu dem gewiß praktische Erwägungen den Anlaß gebildet hatten. Dieselben Zweckmäßigkeitsgründe mußten in Bälde dazu führen, auch den letzten Schritt zu tun und die lange Haarmasse völlig kurz zu schneiden.

Vereinzelte, frühe Beispiele aus dem Gebiet der großen Plastik, die uns das Auftreten der neuen für das soziale und künstlerische Leben der alten Griechen gewiß nicht belanglosen Erscheinung noch ins VI. Jahrhundert zurückverfolgen lassen, sind uns ja — abgesehen von dem etwas zweifelhaften Beispiel des Jolaos auf dem Porosgiebelrelief des Hydraabenteuers — in zwei prächtigen Werken älterer attischer Marmorskulptur erhalten: dem bekannten bartlosen sog. Rayetschen Kopf in Kopenhagen, wohl einst der Statue eines Faustkämpfers zugehörig, sowie dem vorzüglichen bärtigen Marmorkopf der Sammlung Sabouroff (Nr. 308 des Berliner Museums). Nur wenig jünger sind ein etwa lebensgroßer bärtiger Bronzekopf von der Akropolis (jetzt im athenischen Nationalmuseum) sowie die eherne Jünglingsstatue Nr. 28 der Kopenhagener Glyptothek, die trotz der flüchtigen Behandlung der — einst wohl vom Helm bedeckten — Haarpartie beide hierher gerechnet werden dürfen, und wenn wir die gleiche Haarbehandlung auch in den Schöpfungen der schwarzfigurigen Vasenmaler bereits in ziemlich zahlreichen Belegen wiederkehren sehen, so wird es deutlich, daß die Tracht des ganz kurzen Haares in Athen wenigstens auch in der älteren Zeit nicht ganz ungebräuchlich war. Dort ward ja auch, wie uns die Beispiele des sog. Typhon, des Rampinschen Kopfes in Paris, des Aristion u. a. lehren, das lange Haar häufig nur bis in die Höhe des Nackens, also ziemlich kurz getragen (s. oben S. 113 A. 2). Auf den Metopendarstellungen des Athener-schatzhauses in Delphi aber, dessen Entstehung wir um 490 v. Chr. ansetzen müssen, finden wir in unmittelbarem Nebeneinander die lange Haartracht neben ganz kurz geschorenen Köpfen und wir können sagen, daß von da ab die Sitte, das Haar kurz zu scheren, in schnellem Wechsel zur allgemein gebräuchlichen Haartracht des jungen Mannes wurde. Die athletische Jugend Athens — wir nehmen keinen Anstand, für das erste Auftreten des kurzgeschnittenen Haares Athen in Anspruch zu nehmen — scheint eben kurz nach 500 v. Chr. zum Teil ziemlich radikal vorgegangen und von der langen Haartracht unmittel-

Die Tracht  
des kurz-  
geschnittenen  
Haares

bar zur kurzen übergegangen zu sein. Herakles und Theseus, die Prototype dieser jugendlichen Athleten, machen in den erwähnten Metopen diese Neuerung bereits mit.<sup>1)</sup>

Als Ganzes bildet das kurze Haar bei all diesen Köpfen eine dichte, plastisch erhabene Masse, die gleich einer dicken wulstigen Kappe sich eng um den Schädel legt, an den Rändern scharf und kräftig von der übrigen Oberfläche des Kopfes absteht, sich dicht um die Ohren schließt und ziemlich tief in den Nacken hinabreicht. Innerhalb dieser einheitlichen Masse ist freilich die Detailbehandlung der Oberfläche in mannigfacher Weise durchgebildet. Häufig werden, zumal in der Zeit des ausgehenden archaischen und des anhebenden strengen Stils, die einzelnen Lockensträhnen durch parallele vom Wirbel ausgehende Wellenlinien in die Haaroberfläche eingeritzt, ganz so — oder sogar etwas schematischer — wie es bereits in ziemlich vervollkommener Weise der Ephebenkopf Nr. 689 der Akropolis zeigte. Es ist diese ziemlich konventionelle Behandlungsweise in der Zeit des Übergangs sowohl bei Bronze- wie Marmorwerken beliebt und findet sich unter anderem bei einer schönen argivischen Bronzefigur des Berliner Antiquariums (abgeb. im Berliner Winckelmannsprog. 1890 Taf. I S. 128), einer damit stilverwandten Jünglingsbronze im athen. Nationalmuseum, einer marmornen Jünglingsstatue aus Sizilien (abgeb. ARNDT-AMELUNG, Einzelverkauf). Oft auch blieb in der Marmorkunst die Darstellung der Einzelheiten allein der Malerei überlassen, ein Verfahren, das wir schon bei ganz altertümlichen Werken wie den sog. Apollonfiguren zuweilen am Oberkopf oder zur Angabe des Stirnhaars angewendet fanden. In solchen Fällen ist uns dann meist nichts anderes als eine glatte, kahle Oberfläche erhalten, die nur durch die Dicke, mit der sie sich an den Rändern vom Schädelrund abhebt, als plastische Haarmasse kenntlich wird. Beispiele, wo die Kappe ganz glatt gelassen ist, sind der dem Sabouroffschen Kopf etwa gleichzeitige Speerwerfer auf einem attischen Grabrelief bei CONZE, Attische Grabreliefs VI, 1, mehrere Köpfe unter den Olympiasculpturen (abgeb. Olympia III Taf. 37, 41, 42, 44; dem Kladeoskopf ebenda Taf. 17, 3, 4), eine mit den Olympiasculpturen stilverwandte und etwa gleichzeitige Mädchenfigur aus Sammlung Baracco in Rom; das Haupt des Kerkyon an der Metope des sogenannten Theseion (Mon. dell' Inst. X, 44, 2). Sie alle erwecken den Eindruck, als umschließe eine dicke Lederkappe den Schädel. Gesteigert wird diese Vorstellung durch die häufig vorhandene Umrandung der Frisur. Von solchem Aussehen ist heute das Haupthaar an der Mehrzahl der genannten Metopenköpfe und an einigen Köpfen der Giebelfiguren des olympischen Zeustempels. Besonders an den ersteren ist die bildhauerische Detailarbeit in der Angabe der einzelnen Locken meist unterdrückt, die wenigen Ausnahmen finden sich nur an sichtbaren Stellen über der Stirn: die Erscheinung erklärt sich wohl daraus, daß die Reliefs, in Pronaos und Opisthodom angebracht, der Schattenwirkung durch das Sonnenlicht entbehrten, überhaupt nur gedämpftes Tageslicht erhielten; so unterblieb mit gutem Grund die doch wirkungslose Detailzeichnung durch Relief. An diesen wenig sichtbaren Stellen, wo Einzelheiten in der Entfernung doch nicht gewirkt hätten, waren wohl nur mit Farbe einzelne Locken auf der einfach grundierten Haaroberfläche flüchtig angegeben; man hat sich bei solchen Stücken gewiß auch die Mühe der eingehenden Detailmalerei zumeist gespart; denn der in den Interkolumnien der Ringhalle stehende Beschauer hätte diese Details auf etwa vierzehn Meter Entfernung unter nicht gerade günstigen Licht- und Perspektivverhältnissen doch schwerlich genießen können. Nach einem ganz ähnlichen malerischen Prinzip der Vereinfachung war auch der viel ältere, archaische Marmorkopf der Sabouroffschen Sammlung behandelt. Doch sind hier die erhöht stehen gelassenen Oberflächen von Haar und Bart mittels einfacher Körnelung, beziehungsweise Rauhlassung in einen gewissen Gegensatz zu der glatten Marmoroberfläche des Gesichtes gebracht und als Vervollständigung des Verfahrens dürfen wir uns nur eine flüchtige Bemalung mit braunroter Deckfarbe hinzudenken. Es ist eine Behandlungsweise, die bisher ohne Parallele in der

<sup>1)</sup> Es ist kein Zweifel, daß auch der athenische Vasenmaler Amasis auf Figur 11 bei ADAMEK, Unsignierte Vasen des Amasis, den Herakles mit wirklich kurz geschorenem Haupthaar hat darstellen wollen.

Geschichte der älteren griechischen Plastik ist. Die Haare aber nur als einfache Masse durch Färbung, nicht durch plastische Details zu charakterisieren, das war auch späterhin in Attika Brauch und erhielt sich hier lange. So finden wir noch den Oberkopf des Dexileos auf dem bekannten attischen Grabmal (ca. 394 v. Chr.) in eben dieser Weise behandelt.

Eine dritte Art der Darstellung dieser kurzgeschorenen Haarmasse sucht kurzgelocktes Krollhaar plastisch wiederzugeben. So ist beim sog. Rayetschen Kopf in Kopenhagen die gesamte Haaroberfläche von schmalen sichelförmigen Lockenbüscheln bedeckt, die in regelmäßigen, vom Wirbel aus konzentrisch angelegten Reihen eingesetzt sind und die reihenweise abwechselnd bald nach rechts bald nach links sich krümmen; am Haare haben sich reichliche Spuren braunroter Bemalung erhalten. Es ist die Haarbehandlung, die in plastisch vervollkommneter Weise der ehernen Wagenlenker aus Delphi später wieder aufnimmt. Eine andere Form dieser Tracht führen uns eben die erwähnten Metopen des Athenertesaurus zu Delphi vor Augen. Die ganze Haarmasse wird hier in eine Unzahl dicht stehender, kräftig erhabener Buckellöckchen zerlegt, so wie es vorher (z. B. bei dem Akropolisköpfchen Nr. 621) nur für die Angabe der Haarendigung vor der Stirn im Gebrauch war. Der Unterschied des Verfahrens gegenüber den vorher erwähnten Arten der Haarbehandlung ist einleuchtend, insofern hier zuerst der kappenartig das Haupt umziehende Haarwulst verschwindet und an seine Stelle eine Reihe von kleinen plastischen Einzelgebilden tritt, deren jede die Fähigkeit besitzt, sich in einer gewissen Sonderart selbstständig zu entwickeln. Es war das wohl überhaupt die einschneidendste Neuerung, welche die Einführung des kurzen Haarschnittes mit sich brachte, daß die Forderung, das Haar sorgfältig zu ordnen, jetzt fortfiel. Hatte vorher, auch in der Wirklichkeit, die einzelne Locke oder Haarsträhne kaum das Recht einer freien Entfaltung, sondern lag wie aus Draht gezogen oder nach Art einer Spirale an ihrem festbestimmten Platz, so stand die Kunst jetzt vor dem neuen Problem, das Haar im freien Spiel seiner natürlichen Bewegung darzustellen. Freilich ist die Kunst, der es noch fremd war, die Schönheit im lauenhaften Spiel des Zufalls zu sehen, auch bei der Bildung kurzgekräuselten Lockenhaares zunächst noch in einer gewissen starren Regelmäßigkeit befangen, indem sie die einzelnen Löckchen als ganz gleichartige, halb ornamentale Gebilde einfach nebeneinandersetzt. Doch bald wird das Streben nach naturalistischer Behandlung des kurzlockigen Haares deutlich. Schon an den erhaltenen Repliken des Harmodioskopfes (s. Bild 47)<sup>1)</sup>, an einem den Tyrannenmördern nahverwandten strengen Marmorkopf Nr. 67 des athen. Nationalmuseums (um den Kopf ist ein schmales Band gelegt; im Haar sind Spuren rötlicher Deckfarbe erhalten) und den jüngeren Metopen von Selinunt lassen sich Ansätze einer etwas freieren Anordnung und eines lebendigeren Ineinandergreifens der einzelnen Lockenbüschel erkennen. Etwas länger hinausgezogen und ziemlich natürlich im Fall und in der Formung zeigt dieses Lockengeringel der „sinnende Greis“ des olympischen Ostgiebels an Bart und Haar: dann die Athena von der Metope mit der Darstellung des Löwenabenteuers, die auch sonst lebhaft an die Werke des Kritios und Nesiotes erinnert; dazu ein Lapithenkopf des Westgiebels (abgeb. Olympia III Tafel 29, 2, 3), der gleichfalls in der Haarbehandlung schon etwas feiner geworden ist.<sup>2)</sup> Der Reliefkopf einer Grabstele aus Megara in Berlin (abgeb. FURTWÄNGLER, Sammlung Saboureff Tafel V), die Herme der Villa Ludovisi, abgeb. Mon. dell' Inst. X 57, 2, die Köpfe myronischer Richtung (s. FURTWÄNGLER, Meisterwerke S. 339 ff., vgl. unser Bild 48) sind weitere Beispiele für die Beliebtheit der Tracht.

Trotz des entschiedenen Fortschrittes in dieser Richtung erreicht aber erst die phidiasische Zeit Ausblick in gewissem Grade eine halbwegs natürliche Lösung des Problems. Bis zu den Anfängen des phidi-

<sup>1)</sup> Hier sei auf die auffallende Übereinstimmung in der Darstellungsart kurzlockigen Haares an dem Harmodioskopf und dem Jüngling links auf einer Amphora auf Tafel I bei ADAMEK. Unsignierte Vasen des Amasis (Arch. Anz. 1893, 83) hingewiesen.

<sup>2)</sup> An den Olympiasulpturen finden wir gleichzeitig die drei damals gangbarsten Arten der Haardarstellung nebeneinander verwendet.

asischen Stiles hält die griechische Bildhauerei im allgemeinen noch an der archaischen Eigentümlichkeit fest, kurzes Haar in Form einer Kappe um den Schädel zu legen. Wie besonders der megarische Reliefkopf sowie der genannte Lapithenkopf aus Olympia erkennen lassen, sind in der älteren Zeit selbst die ziemlich langen Ringellocken durchweg noch innerhalb einer dem Schädelrund sich anpassenden Fläche angeordnet. Als jüngstes Beispiel möge die Haarbildung an zwei der ältesten Parthenonmetopen (MICHAELIS Tafel 4, XXX, XXXI) und der Pariser Kopf gleicher Herkunft (Journ. of hell. stud. III pl. XXII) gelten; noch hier ist das kurze Haar in Form einer Kappe um den Schädel gelegt. Da wo die Locken als spitze, nach abwärts gerichtete und wie Blätter gerippte Dreiecke mit etwas gebogenen Enden aufgefaßt werden (s. den Kopf aus Perinth in Bild 48), liegen sie zuerst reihenweise übereinander in der Art, wie es uns der Rayetsche Kopf in vereinfachtem Schema zeigt. Diese letztere Art wird bald für die Darstellung der jugendlichen Gestalt — mit Ausnahme der Götterfiguren — die allgemein übliche und zugleich werden die Löckchen immer natürlicher und plastischer in Bildung und Bewegung. Eines der frühesten und zugleich das vorzüglichste Beispiel der neuen fortgeschritteneren Form der alten Löckchentracht stellt der berühmte Wagenlenker von Delphi (s. Bild 56, 57) dar. Auch hier bildet das Haar ein ziemlich flach anliegendes Relief, bei dem spitz zulaufende und etwas gebogene Lockendreiecke in Reihen übereinandergelegt erscheinen. Jedes Dreieck hat noch seine sorgfältige Innenzeichnung, indem es gleich einem Blatt durch eine Längsrille gegliedert ist. Den Kopf umschließt ein breites Band. Unter der Tanie quillt beiderseits von den Schläfen ein dichter Büschel feinst ziseliertes und stark plastisch sich abhebender Ringellockchen hervor, gleichwie auch am Nacken das Haar in etwas mehr plastisch gearbeiteten Löckchen endet. Es ist in etwas flächiger Behandlungsweise die Tracht, wie wir sie noch an den phidiasischen und polykletischen Köpfen (am Doryphoros, Diadumenos etc.) ganz gleichartig wiederfinden. Das Band aber, das früher zum Zusammenhalten des langen Haares direkt notwendig war, hat hier seine ursprüngliche Bedeutung längst verloren; aus einem Kleidungsstück ist ein überflüssiger Schmuckgegenstand und ein Symbol geworden: das Abzeichen des siegreichen Jünglings (vgl. Xenoph. Sympos. 5, 9).

Wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, daß schon bald nach 480 v. Chr. das kurze Haar allgemein war. Die attische und argivische Kunstschule zeigen die athletische Jugend jetzt in der Regel mit kurzgeschnittenem Haar. Der ehrene Wagenlenker von Delphi mit seinem kurzen Lockenhaar steht gewiß schon mitten in einer neuen Zeit, und dies Beispiel ist um so wichtiger, als er in der altüblichen Festtracht der Griechen vor uns erscheint. Die lebende Jugend kennt eben in der Zeit um 470 v. Chr. das lange Haar im allgemeinen nicht mehr. Daß aber auch in dieser Übergangszeit wenigstens in gewissen Gegenden Griechenlands die lange Haartracht, die in der reifarchaischen Kunst in der Art des Tragens so manche Modifikation erfuhr, sich im Leben noch lange erhielt, lehrt uns der Bericht des Herodotos über die Spartaner bei den Thermopylen. Und daß es sich bei alten Leuten auch noch später bis tief ins V. Jahrhundert hinein findet, bezeugt uns außer dem literarischen Zeugnis des Thukydidēs (I 6) das deutliche Beispiel des Parthenonfrieses, wo sich — freilich als vereinzelte Erscheinung — die Figur eines alten auf den Stab gelehnten Mannes findet, der das lange Haar noch so aufgenommen zeigt wie einst die Ägineten oder der blonde Ephebenkopf Nr. 689 der Akropolis.

Eine ideale Kunst aber braucht länger als das Leben, um eine altmodische Tracht zu überwinden. In ihr erhält sich die ältere Tracht des langgewachsenen Haares, das meist irgendwie im Nacken aufgenommen ist — vor allem bei der Darstellung von Götterfiguren, so besonders des Apollon und Dionysos —, fast die ganze Zeit des strengen Stils hindurch und wird so zu einem Kennzeichen des Verehrungswürdigen und Göttlichen.<sup>1)</sup> Und zwar wird mit Vorliebe jetzt das Stirnhaar um die Binde gerollt und fällt

<sup>1)</sup> Es ist die uraltertümliche Auffassung, daß langes Haar ein Zeichen von Macht und Stärke sei, die sich so von der Zeit des üppig gelockten Simson bis zu den Tagen Michelangelos, des Schöpfers des langbärtigen Moses, erhalten

von da in reichen Ringellocken auf die Brust herab,<sup>1)</sup> während es im Nacken in kurzem welligen Gelock endet; oder es wird hinten hoch aufgebunden nach vorn geführt und oberhalb der Stirn gleich einem lockeren Knoten zu schönem Gelock aufgeföhrt. In solcher Weise tragen es fast alle die berühmten Apollonfiguren aus der Zeit der Olympiaskulpturen aufgenommen oder aufgerollt. Das Verhältnis der Kunst zum Leben zeigen uns vielleicht treffend die Olympiaskulpturen selbst, wo erwähnenswertermaßen die göttliche Mittelfigur des Westgiebels das lange Haar in Form eines breiten, lockeren Bausches aufgenommen und mittelst einer um den Kopf gelegten Schnur befestigt zeigt, während die jungen Lapithen-Griechen sämtlich kurzgeschnittenes Haar tragen. Bald nachher schließt sich freilich auch die Gestalt des Apollon — unter Vorantritt der rotfigurigen Vasenmalerei — in dieser Beziehung der Gewohnheit der Jugend an und in den Parthenonskulpturen erscheinen auch die Götter bereits ausnahmslos mit dem kurzen, wenn auch reichgelockten Haar. Daß Apollon auf den Monumenten der phidiasischen Epoche — und zwar nicht etwa nur als Ausnahme — kurzhaarig erscheint, erweisen Beispiele des Apollon mit kurzen Haaren, wie sie uns zuerst FURTWÄNGLER bei Roscher I 458 und weiter WERNICKE bei Pauly-Wissowa II 96 f. aufgezählt haben. Es läßt sich an diesen Beispielen klar verfolgen, wie der archaische langhaarige Typus in der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts in den kurzhaarigen übergeht und dann erst im folgenden Jahrhundert den Götterjüngling die Locken auf einmal wieder zu wachsen beginnen. —

Als eine weitere wichtige Haartracht endlich, die in der strengen Zeit auftritt, ist die zu erwähnen, wo das Haar in kurzem Falle bis zum Nacken herabreicht und vor der Stirne der Überschuß an Haar zusammengeknotet ist. Die Tracht ist nicht selten gegen Mitte des V. Jahrhunderts v. Chr. und erscheint ohne Unterschied auf Bronzen und Marmorwerken. Die bekanntesten Beispiele sind der Dornauszieher (s. Bild 54a), der Petersburger Eros und der Triptolemos des sogenannten eleusinischen Reliefs (s. Bild 55); neuerdings kommt dazu die Bronzestatuette eines Diadumenos im Berliner Antiquarium (Arch. Anz. 1904, S. 33, Fig. 2). Es ist eine sehr jugendliche Tracht, und scheint für Kinder immer im Gebrauch geblieben zu sein; man vgl. den Knaben mit der Gans von der Hand des hellenistischen Künstlers Boethos. Weitere Beispiele s. bei FURTWÄNGLER, Meisterwerke S. 679 ff.; der strenge Apollonkopf Nr. 64 der Kopenhagener Glyptothek, der ebenfalls den Stirnknoten zeigt, hat im übrigen lauges Haar: es ist ähnlich wie in Bild 44 rings um eine Schnur aufgenommen, nur hängen im Nacken und vor den Ohren noch sieben kurze sog. Schmachlocken frei herab.

hat. Mit wallender Haarfülle schmückte Phidias seinen Zeus in Olympia und mit ebensolcher bedachten ihn noch die Meister der berühmten Büste von Otricoli und der pergamenischen Gigantomachie.

<sup>1)</sup> Die Vorstufen ihrer oft wie aus Eisenspänen gedrehten Locken lassen sich an reifarchaischen Werken, wie den Frauenfiguren Nr. 682 (s. Bild 36) und 598 (s. Bild 28) der Akropolis oder dem Jüngling der Grabstele in Bild 70, erkennen. Jener kleineren Reihe von Apollonbildnissen, wo die Schulterlocken nicht zu den traditionellen Requisiten des Gottes zählen, gehört vor allem der sog. Apollon auf dem Omphalos (s. Bild 52) an.

## VI. DARSTELLUNG DES HAARES BEI DEN WEIBLICHEN FIGUREN DER ÄLTEREN GRIECHISCHEN KUNST.

Die Tracht  
des langen  
Haares

Die Frauengestalten der archaisch-griechischen Kunst unterscheiden sich in der Anlage des Haares wenig von den gleichzeitigen männlichen Figuren; vielleicht etwas länger als bei diesen fällt es offen und lose in dichter Masse auf Schultern und Rücken hinab und entbehrt jeder künstlichen Anordnung. Statt des schmalen, dicht anliegenden Bandes umschließt den Kopf hier häufig ein steiles, stattliches Diadem: vgl. den Herakopf aus Olympia, die Frauenstatue in Bild 22, den Kopf in Bild 31. Was aber bei der männlichen Gestalt als seltene Erscheinung auffiel, ist hier Regel: einige — meist drei oder vier<sup>1)</sup> — Haarsträhmen werden hinter den Ohren von der gesammelten Masse des Haares abgelöst und als frei herabhängende Locken in höchst dekorativer Weise vor die Brust gezogen; häufig werden die Ohren dadurch nach vorne gedrückt, so daß sie auf älteren Werken oft gleichwie in der ägyptischen Kunst flach auf das Haar gelegt erscheinen. Eine Ausnahme bildet nur eine kleine Reihe: es sind die von der samischen Cheramyesstatue (s. Bild 20) im Stil abhängigen Werke; dazu vielleicht der Kopf der sog. Hera von Olympia, die Metopenfiguren des Tempels C von Selinus, Kopf Nr. 654 der Akropolis etc. Das Haar fällt bei diesen Skulpturen nicht sehr tief in den Rücken und bildet eine stark plastische, wenig gegliederte Masse, die in ihrem unteren Kontur wagrecht gerade abschneidet; der Kopf ist lediglich mit einem einst farbigen Bande geschmückt. Es ist genau die Tracht der sog. Apollonfiguren, die in ihren ältesten Vertretern als Werke der Inselkunst uns greifbar wurden.

In gleicher Weise wie bei den Jünglingsfiguren ist auch bei der weiblichen Statue von ältester Zeit an der Charakter des Haares in einer uns fremdartig anmutenden, schematischen Weise ausgedrückt. Da die Figuren in der Regel für die Vorderansicht berechnet und vor einer Rückwand aufgestellt waren, ist auch hier die Masse des Hinterhaares oft nur roh und flüchtig behandelt, oft sogar ganz glatt gelassen, während der kranzartig die Stirne umrahmende Teil des Haares sowie die Brustlocken meist mit um so größerer Sorgfalt und Feinheit behandelt sind.

Die breiten, glatten oder später auch leicht gewellten Massen sind mehr oder weniger flüchtig der Breite oder auch der Länge nach von Kahlungen durchfurcht, je nachdem der Künstler den wellenförmigen Fall des Haares oder die Einteilung der gesamten Masse in einzelne Strähmen betonen wollte. Ist beides der Fall, so hat der Künstler die Quadrierung gewählt. In den reiferen und feiner durchgeführten Werken, wo das Haar viele solcher Rillen in geringem Abstand durchziehen und ihre Kanten säuberlich abgerundet sind, führt dies Schema zu einer Behandlungsweise, in der das Haar aus dichten Reihen langer Perlenschnüre zu bestehen scheint. Es ist die Art, die wir an den archaischen Werken

<sup>1)</sup> Vier solcher frei hängender Locken zeigen z. B. die Poros-Sitzfigur aus Arkadien (Nr. 57 des ath. Museums), wo sich die äußerste dieser vier Locken über den Ärmel legt, ebenso die verwandte Figur aus Eleutherna (s. Bild 6) und mehrere Marmorstatuen der Akropolis; bei der Figur der Nike von Delos (s. Bild 17), der Porosfigur Nr. 10 der Akropolis und einer Marmorfigur der Akropolis sind es sogar deren fünf, wobei die innerste nur etwa bis zur Höhe des Halses reicht.

des griechischen Festlandes und der anliegenden Inseln zu sehen gewohnt sind: vgl. die Porosskulpturen der Akropolis, die Sphinx der Naxier u. s. w. Und noch deutlicher erwecken die Brustlocken in älterer Zeit hier jenen Eindruck von Perlenschnüren, bis sie später in einer mehr linearen Weise tressenartig ausgeführt werden und dann allmählich die viel natürlichere Form von spitzen züngelnden Flammen erhalten. In der Darstellung des Stirnhaares treten uns deutlicher noch als bei den männlichen Figuren schon in ältester Zeit zwei verschiedene Auffassungen entgegen. Bei der einen, kleineren Gruppe erscheint die Haarmasse als plastisch sich vom Schädel abhebender Wulst mit stark wellenförmigem Umriß über der Stirne (vgl. die Köpfe Nr. 617, 654, 651 der Akropolis); zuweilen ward diese Masse perlenschnurartig behandelt, häufiger erscheint sie als ein welliges Auf und Ab, ein Vor und Zurück. Die Hauptwirkung war der Farbe überlassen. Eine zweite Gruppe läßt den Haarwulst in weniger kräftigem Relief sich abheben, aber sie liebt reiche Innenzeichnung; sie sucht die einzelnen Teile des Haares zu erfassen, es zu zerlegen. Die gesamte leicht bewegte Oberfläche erscheint von feinen wellenförmigen parallelen Linien durchzogen, die in der Regel von einem Scheitel aus nach den Schläfen zu verlaufen. Es sind die östlichen Kunstschulen, in deren Werken das Vorderhaar schon in früharchaischer Zeit diese natürlichere Form und Bewegung zeigt (vgl. z. B. die Skulpturen von einer Säule des alten Artemistempels von Ephesos, die Statue Nr. 677 der athenischen Akropolis); aber Oberkopf und Hinterhaare zeigen auch bei diesen noch lange jene perlenschnurartige oder noch einfachere wulstartige Stilisierung, wie sie auf den altgriechischen Werken die Regel ist.

Einem seltsamen Gemisch von Formen der Haardarstellung begegnen wir in der Zeit des reif-archaischen Stiles an den Mädchenfiguren von der athenischen Akropolis. Die Tracht selber ist im allgemeinen auch jetzt noch und bis gegen Schluß der Epoche frei von jeder Künstelei, insofern als das Haar noch immer frei und glatt und lose in wenig gegliederter Masse über Rücken und Schultern hinabfällt. Drei oder vier Locken erscheinen dazu regelmäßig von der Hauptmasse des Haares losgelöst und in dekorativer Weise nach vorne auf die Brust gezogen. Nur ist zu beiden Seiten der Schläfe das Vorderhaar jetzt etwas tiefer herabgeführt als in der älteren Zeit. Die Behandlungsweise der Haaroberfläche aber ist bei diesen Figuren so mannigfaltig, daß wir bei manchen dieser Werke am Haar allein oft vier verschiedene Darstellungsarten unterscheiden können, die je nach dem verschiedenartigen Interesse, das der Künstler den einzelnen Partien entgegenbrachte, eine verschieden sorgfältige Behandlung erfuhren.

Mädchenfiguren der Akropolis

Der Oberkopf sowie die auf den Rücken fallende Haarmasse sind nicht selten auch hier mit Rücksicht auf die erhöhte Aufstellung der Statuen (vor einer Säule oder Wand) völlig glatt gelassen oder nur wenig bearbeitet. Wo es aber ausgeführt ist, folgt der größere Teil dieser Mädchenfiguren noch der älteren archaischen Weise, die wir schon bei den alten sog. Apollonfiguren beobachteten, indem die Stilisierung des Haares dieses unter völliger Ignorierung des Wirbels vom Band ab gleichsam nach rückwärts gekämmt erscheinen läßt. Diese Art findet sich unter den Mädchenfiguren der Akropolis z. B. bei Nr. 674, 678, 689, sogar noch bei Nr. 683, und sicherlich war auch bei verschiedenen anderen Figuren mit unbearbeitet gelassenem Oberkopf die Stilisierung so gedacht, wie z. B. Nr. 685 noch erkennen läßt. Hier, wo es nicht gesehen ward, gaben sich die Künstler, ohne Neues zu bringen und besonders interessieren zu wollen. Als eine Übergangsstufe zu etwas Neuem dürfen wir wohl Nr. 680, 682, vielleicht auch Nr. 676 ansprechen; hier ist der Oberkopf durch eine Linie quer über den Wirbel hinweg in zwei Hälften, eine vordere und eine hintere, geteilt und von ihr aus das Haar nach vor- und rückwärts in feinen parallelen Wellenlinien behandelt. Nur der kleinere Teil der Figuren endlich, der sich schon durch diese Einzelheit als zu den jüngeren Figuren der ganzen Gruppe gehörig erweist, zeigt jene mehr natürliche Weise, die das Haar in richtiger Beobachtung vom Wirbel ausgehen und sich entwickeln läßt. Der Jünglingsfigur Nr. 20 des athen. Nationalmuseums (s. Bild 11), den Ägineten u. a. entsprechen unter den Mädchenfiguren in dieser Hinsicht Nr. 662, 687, 689, 688, die Kopffragmente Nr. 662,

Oberkopf

663, unter denen mit rohgelassenen Köpfen Nr. 673, 672, 670, 686. Den Oberkopf umschließt bei den attischen Figuren meist ein steifleinnes, vorne aufgerichtetes Diadem,<sup>1)</sup> so daß hier das Haar nicht so frei flattert wie z. B. bei den Figuren des Knidierfrieses. Zuweilen ist das in den Rücken hinabwallende Haar durch das Diademband hinten durchgezogen und fällt über dasselbe in geschlossener Masse auf den Rücken hinab. Nur bei zwei auch sonst durch gewisse Besonderheiten ausgezeichneten Figuren, Nr. 678 und 679, ist das Hinterhaar über dem Nacken samt den Strähnen, die dann in Form von Brustlocken nach vorne fallen, noch einmal durch ein zweites Band umschlossen und zusammengehalten. Im Rücken endet das Haar teils in wagrechtem Abschluß, meist mit leichtgezacktem Kontur; zuweilen auch teilt es sich in einzelne spitze Löckchenenden (so bei Nr. 682).

Rückenhaar

Für die Behandlung der auf den Rücken hinabfallenden Haarmasse aber ist bei den Mädchenfiguren — so auch bei Nr. 679, wie Bild 20 zeigt, sowie den gewiß von attischen Künstlern stammenden Giebelfiguren des delphischen Tempels — durchweg eine eigentümliche, kantig-eckige Stilisierung charakteristisch, die wir nimmermehr als platte Kopie wirklicher Coiffüren auffassen dürfen, sondern deren Vorstufe in der Plastik der älterarchaischen Zeit wir in der perlschnurartigen Schematisierung der Haaroberfläche (vgl. die sog. Apollines) erkennen müssen. Es ist eine Darstellungsweise voll absonderlicher Spielereien, die, auf der Françoisvase mit voller Kraft einsetzend, auch in der schwarzfigurigen Vasenmalerei des reifarchaischen Stils ihren Ausdruck fand und die ebenso schon in der altattischen, vorjonischen Plastik (vgl. die Figur des „Typhon“) gepflegt ward, so daß uns also die Mädchenfiguren nur als durch Größe und Gehalt der Arbeit ausgezeichnete Vertreterinnen derselben Art erscheinen. Die Absicht der Künstler aber ist klar: es soll diese sonderbare schematisch-lineare Stilisierung mit ihrer verhältnismäßig kräftigen Licht- und Schattenwirkung reiches Lockengekräusel langsträhniger Haarmassen wiedergeben. Es ist ein Versuch, die Haarmasse in ihre einzelnen Teile aufzulösen, und sie findet infolgedessen seine vornehmlichste Verwendung da, wo die breite flache Masse des herabwallenden Haupthaars in linear reicher Form als Haar charakterisiert werden soll. Am Hinterhaar hat sich denn auch diese harte und stark gekünstelte Stilisierung am längsten gehalten, auch dann noch, als schon längst die freiere Behandlung von Stirnhaar und Brustlocken durch parallele Wellenlinien modern geworden war.<sup>2)</sup>

Brustlocken

Bei der Darstellung der Brustlocken, deren je drei (vgl. Nr. 675, 676 etc.) oder vier (so bei Nr. 691, 598, 685 der Akropolis, Nr. 17 des athen. Nat.-Mus., der großen Nike von Delphi etc.) vor jeder Schulter in gleichem Abstand herabfallen, erstreckt sich die ältere kantig-eckige Manier noch auf Figuren wie Nr. 671, 672, 673, 675, 681, 594 und einige der kleineren Torsen. Bei der Darstellung der großen Mehrzahl der meisten Statuen sind die Brustlocken bereits in freierer Weise durch parallele Wellenlinien charakterisiert; man vgl. die Figuren Nr. 674 (bei Brustlocken und Stirnhaar sind hier die Wellen noch ziemlich scharf und schematisch gezackt), 676 (neben den Brustlocken auch Stirnhaar und Oberkopf freier behandelt), 680 (außer Brustlocken auch Stirnhaar und Oberkopf), 679 (außer den Brustlocken auch das Stirnhaar), 595 u. a. Einige wieder — so Nr. 682 und 598 — zeigen hier spiralförmig gedrehte Lockenrollen (vgl. S. 113 A. 2).

Stirnhaar

Die größte Verschiedenheit herrscht unter den erhaltenen Figuren in der Darstellung des Stirnhaars. Es war für den Beschauer gut sichtbar und forderte deshalb den besonderen Fleiß dieser Künstler

<sup>1)</sup> Diese vorne breiter werdende und gestEIFt erscheinende Stephane findet sich in zwei Formen: entweder ist sie gerade um den Kopf gelegt oder sie biegt in Höhe der Ohren scharf nach abwärts. Während aber die altarchaischen Figuren ein auffallend hohes, ringsum gestEIFtes Diadem tragen (der Polos ist ein solch altarchaischer Haarschmuck), wird es in dieser späteren Zeit zusehends kleiner und — zunächst am Hinterkopf — dem einfachen Haarband auch ähnlicher in seiner Biegsamkeit. Auch dieses selbst kommt bei den Mädchenfiguren vor: vgl. die hocharchaische Figur 677, dann die sehr entwickelten Figuren Nr. 686, 688; eine Perlschnur statt des Bandes im Haar tragen Nr. 678, 679.

<sup>2)</sup> Bei den jüngeren Figuren der Akropolis (z. B. Nr. 687, 688), wo alles Haar schon richtig vom Wirbel ausgeht, ist denn auch bereits das Hinterhaar durch Wellenlinien charakterisiert, während jene kantig-eckige Stilisierung zeit ihres Bestehens die Neigung zeigt, das Haar vom Band an rückwärtsverlaufend zu behandeln.



ebenso sehr heraus wie etwa die Bemalung der bunten Gewandmuster. Ein jeder will eigenartig, interessant und möglichst modern erscheinen. Hier finden wir denn zuerst die Ansätze zu einer künstlerischeren Haarordnung, hier aber auch zuerst eine freiere lebendigere Stilisierung. Während Figuren wie Nr. 661, 674 hier noch eine ziemlich kantig-eckige Weise zeigen und das Haar in flachem Bogen die Stirn umzieht, werden schon sehr bald hier die Wellenlinien leichter und flüssiger geschwungen; man vgl. z. B. die freie wellige Stilisierung bei den Figuren Nr. 671, 672, 673, 675, 696 des Akropolismuseums. Bei den meisten Figuren setzt dabei die Haaranordnung einen Scheitel voraus, sei es daß sich von diesem nur vorn über der Stirn ein Ansatz in der Teilung des Haares erkennen läßt (so bei Nr. 669, 682, 666, 670, 673, 675, 681, 660, 661 des Akropolismuseums), oder daß er tatsächlich bis zum Haarband oder auch (bei jüngeren Figuren) bis zum Wirbel durchgeführt erscheint, wie bei Nr. 671, 686, 688; aber erst am Ende dieser Epoche wird er bei diesen attischen Werken deutlich hervorgehoben und dargestellt, während er in auswärtigen Kunstrichtungen (vgl. Nr. 677 des Akropolismuseums oder die Figuren vom Schatzhaus der Knidier (?) in Delphi) durchweg als ein scharf durchgeführtes Prinzip der Haartracht erscheint. Meist verläuft noch dabei das Haar in flachem Kreisbogen über der Stirn (zuweilen zeigt es fast Dreiecksform, so bei Figur Nr. 674). Ein Zeichen der reiferen Zeit aber ist es, wenn das Stirnhaar über die Schläfen fällt, diese bedeckt und erst dann im Bogen hinter das Ohr zurückgezogen wird. Figur Nr. 671 freilich zeigt noch keine Spur hievon (sowenig wie z. B. die Figuren des Knidierfrieses in Delphi). Während aber bei den Statuen Nr. 669, 678, 679, 681 das Haar sich noch nicht so tief über die Schläfen legt, können wir diese weit von den Ohren hereinfliegende Haarwelle schon beobachten bei Figuren wie 674, 687, 702, 686, 688, den Köpfen 654 (früharchaisch), 661 (in ziemlich kantiger Stilisierung), 651, 653, 650, 649, 646, 645, 636, 639; vgl. dazu noch Nr. 672, 673, 675, 676, 680, 682, 683, 684, 685, 670, 671. Die so beiderseits entstandenen Haarwulsten entwickeln sich dann allmählich zu selbständigen Bestandteilen in der Frisur des Stirnhaares. Die sog. Ohrenbauschen kommen auf, die eine neue, künstliche Anordnung des die Stirne umgebenden Haarkranzes voraussetzen. Dieser besteht dann aus drei Teilen: dem wie bisher flach über der Stirn verlaufenden Haarbogen, zu dem beiderseits je eine für sich unter dem Diadem hervorquellende Haarpartie kommt, die sich rund vor die Schläfe legt und hinter das Ohr zieht, um von dort bei vielen Figuren wieder in Form von langen Brustlocken hervorzukommen. Diese einen selbständigen Teil der Frisur bildenden Ohrenbauschen finden sich z. B. bei den Figuren Nr. 671, 680, 684, 693, 666, 683 der Akropolis, der Athena des Äginetengiebels, den Kopffragmenten von der Akropolis Nr. 662, 660, 664, 659, 643 (Athenaköpfchen), 648, 640, 641 (spätarchaisch), Nr. 27 des athenischen Nationalmuseums, dem kleinen Mädchenkopf von Ägina der Münchner Glyptothek; es sind durchweg Werke des fortgeschritteneren Stils. Bezüglich seiner Gestaltung erfährt der Ohrenbausch die gleiche Entwicklung wie die übrige Haarmasse: von einer steifen Rundung des Konturs und scharfkantig stilisierter Innenzeichnung entwickelt er sich später zu einer weichen, elliptisch ausschwingenden Bogenform (vgl. z. B. Nr. 687 der Akropolis, den Mädchenkopf von Ägina), hebt sich in vollerer Modellierung heraus und ist von zarten, leichten Wellenlinien gleich der übrigen Haarmasse durchzogen. Doch scheint der Ohrenbausch nur ein kurzes Dasein in jener reifarchaischen Zeit besessen zu haben; jedenfalls geht er neben der älteren einfacheren Art, die das Stirnhaar selbst über die Schläfe hereinzuziehen liebt, her und verdrängt diese nicht.

Für die Behandlung des Stirnhaares sind in dieser Zeit drei Darstellungsarten beliebt: die einen wählen flache, parallel zur Stirne ziehende Wellenlinien; anfangs noch kantig und gezackt, so daß sie fast drahtartig wirken, werden sie gegen Ende der Periode allmählich flüssiger und natürlicher. Der Kopf von Nr. 675 des Akropolismuseums zeigt noch eine allzu regelmäßige, fast ornamentale Anordnung dieses gewellten Haarrandes, der wie zurecht geklebt erscheint. Freier und natürlicher ist diese Haarbehandlung bereits bei Figuren wie 676, bei 679 (wo nach Art von Dachziegeln mehrere solchermaßen

behandelte Reihen übereinander liegen), das reifarchaische Köpfchen Nr. 661 der Akropolis mit noch ziemlich regelmäßigen und stark gewellten Linien und drei freistilisierten Brustlocken jederseits, Nr. 616 mit freier Linierung über der Stirn, während das Hinterhaar noch rein schematisch behandelt und der Oberkopf glatt gelassen ist; die große Nike vom delphischen Apollontempel zeigt frei stilisiertes Stirnhaar, während die Brustlocken noch rein linear geschnitten sind. Die jüngeren Figuren der Gruppe, wie Nr. 684, 686, 688 u. a. (vgl. dazu die attischen Tetradrachmenstücke aus derselben Übergangszeit), zeichnen sich durch freien Linienfluß des Haares aus.

Auch die kurzen, die Stirne kranzartig umgebenden schneckenförmigen Löckchen werden in dieser reiferen Zeit für die Frauenfigur häufig. In ungemein scharfer und nüchterner Zeichnung zeigt sie z. B. die sog. Antenorfigur Nr. 681, wo übereinander drei Reihen auswärts gedrehter Löckchen erscheinen. Ähnlich ist Nr. 669 des Akropolismuseums mit einwärts gedrehten Löckchen behandelt. Nr. 27 des athen. Nationalmuseums wieder zeigt ein stark kantiges, senkrecht zur Stirn hereinflallendes Lockengewell, das in nach außen gedrehten Lockenringeln endet. Und bei der Athena auf dem Relief mit der Schweinsopferszene erkennen wir ein reichgelocktes, in natürlicher Weise nach vorn gelegtes Stirnhaar, das zu den leblos und schematisch behandelten Brustlocken und dem Hinterhaar in Gegensatz steht. Auch Figur Nr. 682 und 673 der Akropolis gehören in diese Reihe. Vgl. von jüngeren Werken die sog. Hestia (s. Bild 62) und die sog. Penelope (s. Bild 64).

Die spitz in die Stirn hereinflallenden kleinen Haarsträhnen endlich führt uns neben andern der prächtig entwickelte Kopf Nr. 17 des athen. Nationalmuseums vor Augen, den gewisse Ähnlichkeiten mit der Athena aus dem großen Marmorgiebel der Akropolis verbinden; Oberkopf und Hinterhaar sind wenig bearbeitet. Dieselben spitzen Löckchen finden sich endlich auch mit einer der beiden vorher erwähnten Behandlungsweisen zu einer neuen, reicheren Darstellungsart verbunden. Dann sind gewöhnlich die beiden Haarpartien in zwei Reihen übereinander angeordnet und eine verläuft senkrecht zur andern: entweder liegt eine untere Lage lockiger Strähnen senkrecht zur Stirne und darüber legt sich ein gewellter Haarrand (Beispiel der reifarchaische Kopf Nr. 660 der Akropolis mit zwei Reihen Stirnlöckchen und darüber wagrecht laufende gewellte Partie) oder die untere Schicht zeigt eine wagrecht gewellte Haarpartie und senkrecht dazu spitze oder rundendigende Lockenbüschel (vgl. Figur Nr. 675 und 676). Auch daß die beiden Lagen parallel zueinander laufen, d. h. senkrecht in die Stirne hereinflallen, findet sich: vgl. die Figur Nr. 682 der Akropolis.

Gesamt-  
charakter

Es liegt etwas Unausgeglichenes, Zwiespältiges, wie es uns bereits in anderen Eigentümlichkeiten der Figuren entgegentrat, in dem Gemisch verschiedener Techniken, die in den Haartrachten dieser athenischen Mädchenstatuen zum Ausdruck kommen.<sup>1)</sup> Was Eigenes daran ist, wird uns klar, wenn wir bedenken, daß in denselben Zeitläuften, wo die sog. Antenorstatue oder Figur Nr. 671 der Akropolis aufgestellt wurden, auch Werke wie die Karyatiden und der Fries des Knidierschatzes in Delphi oder die Figuren Nr. 619, 677 des Akropolismuseums entstanden sind. Die kleinasiatisch-jonische Kunst kennt solche übertriebene Künsteleien nicht. Die jonischen Schulen suchen mehr dem Charakter des Haares als einer reichen, welligen Masse mit einer reichen Fülle freien und natürlichen Lockenfalls gerecht zu

<sup>1)</sup> Die künstlerisch hervorragende Figur Nr. 674 z. B. zeigt vier verschiedene Techniken in der Haarbehandlung: die Brustlocken erscheinen in Form freifließender Wellenlinien; Vorderhaar kleingewellt mit ziemlich scharfen Kanten; wo das Haar am Schädel anliegt, ist es einfach durch schematisch parallel eingeritzte Wellenlinien gekennzeichnet, so zwar, daß die vertieften Rillen und die dazwischen stehenden flachen Stege etwa gleichbreit sind (diese Rillen ziehen vom Diadem bis zum Nacken); das freiwallende Hinterhaar endlich zeigt die gewöhnliche kantig-geometrische Stilisierung. Daß diese Künstler aber doch auch Sinn für die Natur des Haares hatten, wird gerade bei Betrachtung von Figur Nr. 674 klar: der Zug der Brustlocken zeigt, daß diese Künstler nicht etwa schematisch eine Längsrippe neben die andre setzten, sondern das lebendige Auf und Nieder und das mannigfache Spiel natürlich fallender Haarsträhnen zu erreichen bestrebt waren. Freilich mußte erst der hundertjährige Bann einer alten Tradition gebrochen werden, bis dieses Streben freie Bahn sich schaffen konnte.

werden, das vorzüglichste Kennzeichen dieser Haardarstellung macht neben der auffälligen Anordnung der Frisur über den Spitzschädel die natürliche Form und Bewegung der Zeichnung und Modellierung des Haares aus. In schroffem Gegensatz zu solchen natürlich lockeren Gebilden im östlichen Kunstkreise finden wir bei den Werken der attischen Bildhauerei jene harte und starkgekünstelte, kantig-geometrische Stilisierung. Es ist ein deutlich sprechender Gegensatz, der sich ähnlich auch auf dem Gebiete der Keramik nachweisen läßt. Gerade diese übertriebene Stilisierung aber, die die athenischen Figuren in so schroffen Widerspruch zu den Werken des kleinasiatisch-jonischen Kunstkreises setzt, schließt jene zu einer enggeschlossenen Gruppe zusammen. Die im Osten bevorzugte weiche, pastose Haarbehandlung ist mit ihrer strengeren Linienführung und ihrer starren Ausdrucksweise völlig unvereinbar. Erst allmählich und zwar gegen Ende der Epoche hat sich auch in dieser Kunst die freiere Stilisierung der lang herabwallenden Haarmasse durch flüssige, frei sich schlingende Wellenlinien Bahn gebrochen. —

Bis in den Anfang des V. Jahrhunderts blieb es nach Ausweis der Kunstdarstellungen für die Frau Sitte, das lange Haar lose über Brust und Schultern fallen zu lassen. Indes nur wenig später als sich bei der männlichen Figur die Mode, das lange Haar künstlich aufzunehmen, nachweisen läßt, tritt uns in der Bildung der Frauengestalt dieselbe Tendenz entgegen. Mag aber auch die Männerstatue der neuen Weise zuerst den Weg gewiesen haben<sup>1)</sup> — auch bei den weiblichen Figuren finden wir das Haar zuerst da aufgenommen, wo die Notwendigkeit dazu zwang, d. h. wo die freie Bewegung durch das freie Flattern des Haares gehemmt erschien, also beim Kampfe, beim Tanze, beim eilenden Laufe der Nike, an der jagdfrohen Göttin Artemis etc. So begegnen wir in der großen Plastik der neuen Tracht zuerst z. B. an den Relieffries des delphischen Knidierschatzhauses, wo die kämpfende Artemis das Haar in einen Kekryphalos genannten Haarsack verborgen trägt. Unter den Skulpturen der Akropolis dürfen wir wohl den ersten Schritt zur neuen Mode in dem Verfahren erblicken, das uns die Figuren 678 und 679 der Akropolis zeigen: dort war die gesamte Masse des Haupthaares über dem Nacken von einem Bande zusammengefaßt, um so das allzufreie Flattern der einzelnen Strähnen zu verhindern. Einige andere Figurenreste der Akropolis aber zeigen deutlich, daß auch in Athen noch vor Eintritt des Perserbrandes die neue Art das Haar zu tragen bereits festen Fuß zu fassen begann: der stattliche weibliche Torso Nr. 594 der Akropolis (ohne Kopf) zeigt oben am Rücken keine Spur von dem üblichen Langhaar der übrigen Figuren; die Masse des langen Haares war offenbar irgendwie kurz aufgenommen, während die Tracht der Brustlocken bei dieser Figur noch beibehalten ist. Ebenso zeigt auch das schöne Kopffragment Nr. 662 das Haar hinten kurz aufgenommen. Das Mädchen trug das gewöhnliche, über dem Ohr nach abwärts umbiegende Diadem, das den ganzen Kopf umzieht; die hinten unter dem Schmuckband hervorquellende Haarmasse ist dicht über dem Nacken nach aufwärts gebogen und unter das Diadem zurückgesteckt; wahrscheinlich fielen aber auch noch bei dieser Figur einige längere Locken beiderseits auf die Brust hinab. Interessant ist auch bezüglich der Haartracht das reifarchaische Relief tanzender Mädchen Nr. 702 der Akropolis, das teilweise bereits eine ziemlich freie Behandlung zeigt: der voranschreitende Flötenspieler hat kurzes, im Nacken wulstartig abschließendes Haar. Die drei Mädchen sind wieder mit dem über den Ohren nach abwärts biegenden hohen Diadem geschmückt, ihnen allen bauscht sich das Haar in dichten Wellen über der Stirn und vor den Ohren; während es aber bei den beiden vorderen frei auf den Rücken herniederfällt, reicht es bei der dritten in breiter Masse nur bis zum Nacken, ist also dort irgendwie zu einem lockeren Knoten aufgenommen zu denken. Die altbekannten Brustlocken zeigt keines dieser Mädchen mehr. Fertig steht auch die neue Tracht vor uns in der großen Nikefigur Nr. 690 der Akropolis, wo das Hinterhaar in der Höhe des Nackens zu einem einfachen kurzen Schopfe zusammen-

Aufnehmen  
des langen  
Haares

<sup>1)</sup> Auf dem bekannten Relief von Thasos im Louvre z. B., das ganz am Ende der archaischen Periode steht, hat Hermes bereits das Haar kurz aufgenommen, die weibliche Figur hinter ihm trägt es noch lose herabfallend.

geknotet ist — ganz ähnlich wie an der bekannten Statue des sog. Apollon von Piombino; die Behandlung der Haaroberfläche aber entspricht bei jenem vorgeschrittenen, aber nach Ausweis der Brandspuren sicher noch vor dem Perserbrand entstandenen Werke der des Ephebenkopfes Nr. 689 der Akropolis (s. Bild 43), dem sie an Natürlichkeit der Form und Bewegung zum mindesten gleichkommt. Vgl. zu der Tracht des zu einem kurzen, wenig über den Nacken reichenden Knoten oder Bausch aufgenommenen Haares den Athenakopf des damals entstandenen neuen attischen Münzgepräges sowie den weiblichen Kopf des nur wenig jüngeren syrakusanischen Dekadrachmons. Die Haarmasse von einer breiten um den Kopf gewundenen Binde, der sog. Sphendone, aufgenommen und zusammengehalten zeigt das spätarchaische Relief zweier Blumen tragender Mädchen aus Pharsalos (s. Bild 69); es ist eine Tracht, die es in der klassischen Zeit zu außerordentlicher Beliebtheit brachte und die wir neben andern unter den Frauengestalten der Olympiaskulpturen wiederfinden. Welch verschiedene Haartrachten in der Frühzeit des strengen Stils dicht nebeneinander gebräuchlich sind, zeigt das Relief der drei Grazien Nr. 360 im Vatikan: bei der ersten in Dreiviertelprofil dargestellten Figur erscheint das Haar vor der Stirn gescheitelt und in zwei starken Wellen über Schläfen und Ohren gelegt; über dem Nacken ist es so zusammengefaßt, daß ein geschlossener Schopf hinten hinabfällt. Die zweite ganz von vorn gesehene Gestalt und die dritte, die im Profil sichtbar ist, tragen das Haar kurz aufgenommen: bei jener umgibt es Stirn und Schläfen in einem vollen Kranz von mehrfach übereinander gelegten Buckellöckchenreihen, hinter denen ein Diadem sichtbar wird; bei der dritten ist es wieder vorne gescheitelt und in zwei dichten Strähnen über Schläfen und Ohren geführt; dann verschwindet es unter einer Haube, die den ganzen übrigen Schädel bedeckt. Wir erkennen: nicht nur lokaler Brauch scheint für die Art der Haartracht entscheidend gewesen zu sein, auch am selben Orte — in diesem speziellen Falle zu Athen — waren die mannigfaltigsten Frisuren bei den Frauen üblich. Jedenfalls wird es von etwa 480 v. Chr. an unter der griechischen Frauenwelt immer mehr gebräuchlich, das lange Haar irgendwie in die Höhe zu schürzen und sein weiches Gewell zu einem immer kunstvolleren Gebilde zu gestalten, während es vorne an den Seiten so tief gesenkt ist, daß es oft sogar die Ohren bedeckt. Häufig ist es hinten zu einem einfachen Knoten aufgebunden, der die Linie des Nackens sichtbar werden läßt, dann wieder sucht man es, wie wir es auch an den Jünglingsstatuen sehen, auf ein Haarband aufzurollen (vgl. die strenge Mädchenfigur in Bild 61), oder es wird statt des Knotens durch das breite Band der Sphendone zusammengehalten oder völlig von einem enganliegenden Kopftuch oder Haarbeutel umschlossen (vgl. Bild 68, 66), zuweilen auch rückwärts zu einem weit-abstehenden Knauf geschlungen (so ein überlebensgroßer Frauenkopf im Thermenmuseum).

Ausblick

Daneben fehlt es natürlich auch in späterer Zeit nicht an Beispielen, wo das lange Haar freiwandend getragen wird, besonders bei jungen Mädchen; vgl. die Figur der sog. Wettläuferin im Vatikan (s. Bild 63), wo das Haar ganz schmucklos vom Wirbel ausgehend einfach nach vorn, nach den Seiten und rückwärts hinausgekämmt erscheint; oder die eine weibliche Figur auf dem sog. Eleusinischen Relief (s. Bild 55), die vielleicht eben zur Bezeichnung ihrer Jugendlichkeit gleich dem jungen Triptolemos mit dem bis zum Nacken freiwandenden Haar ausgestattet ist. Auf den Thronreliefs der Sammlung Ludovisi (s. Bild 65, 66) ist das Haupt der jugendlichen Mittelfigur von einer breiten Binde umgeben, über der Stirn teilt sich das Haar und gleitet in natürlich reichem Falle nach den Seiten über die Ohren hinweg und auf den Rücken hinab; die sitzende Figur des einen Seitenstücks trägt das Haar im Kopftuch verborgen, und zwar so, daß lediglich beiderseits vor den Ohren ein kleiner Haarbusch sichtbar wird. Für die Anordnung des Haares über der Stirne aber erhält in dieser Zeit die Scheitelfrisur, wie wir sie schon bei der entwickelten Mädchenfigur Nr. 686 der Akropolis vollausgeprägt fanden, gewöhnlich den Vorzug; man vergleiche das Relief der sog. trauernden Athena von der Akropolis, die Figur von Kreta in Bild 62, die weiblichen Figuren unter den Olympiaskulpturen, die verhüllte Figur von

Bild 60. So ist auch bei den festlich gekleideten Athenerinnen auf dem Parthenonfries das Haar vorne gescheitelt, über dem Haupte dann durch ein kranzartig gelegtes schmales Band etwas gebauscht und zu beiden Seiten in leicht fließenden Wellen nach hinten geführt, wo es in langem Gelock frei herabhängt. — Eine merkwürdig freie, lebendige Behandlung des gewellt gedachten Haares endlich lernen wir in einer jüngst in Ägina gefundenen marmornen Sphinxfigur der strengen Zeit kennen. Das hinten hoch gebundene Haar ist nach vorne geführt und über der Stirne gleich einem lockeren Knoten zu schönem Gelock aufgetürmt; aber es zeigt nicht harte Einzelstriche, sondern wirkungsvoll angeordnete Gesamtwellen, die mit ihrer überaus zarten Detailzeichnung fast modern anmuten. Die Manier französischer Bildhauer, eines Rodin und Charpentier, läßt sich damit vergleichen.

## VII. DIE NACKTE MÄNNLICHE GESTALT IN DER ZEIT DES GEBUNDENEN STILS.

Die neue  
Zeit

Die Weltmonarchie der Perser hatte Jonien, den Hellespont und die Inseln bereits im Besitz; es schien nur eine Frage kurzer Zeit, daß Hellas und seine neue Kultur dem asiatischen Drucke erlänge. Aber beim ersten Zusammenstoß blieb die junge, kühn aufstrebende Demokratie Athens, die sich wider die Mißgunst der Nachbarn eben konsolidiert hatte, siegreich und unter Spartas Führung schlug in der Folge das geeinte Hellenenland den Einfall des Xerxes zurück. Das gesteigerte hellenische Nationalgefühl drängte zu scharfem Gegensatze gegen das Ausland, das sich nun auch seinerseits entschieden abschloß. In der Folge war es das erstarkte Athen, das die Befreiung Joniens durchführte, die Gründung einer Herrschaft über das Ägäische Meer in Angriff nahm und kraftvoll den Weg beschritt, sich zum Mittelpunkt der griechischen Welt emporzuschwingen — und das keineswegs nur in politischer Beziehung.

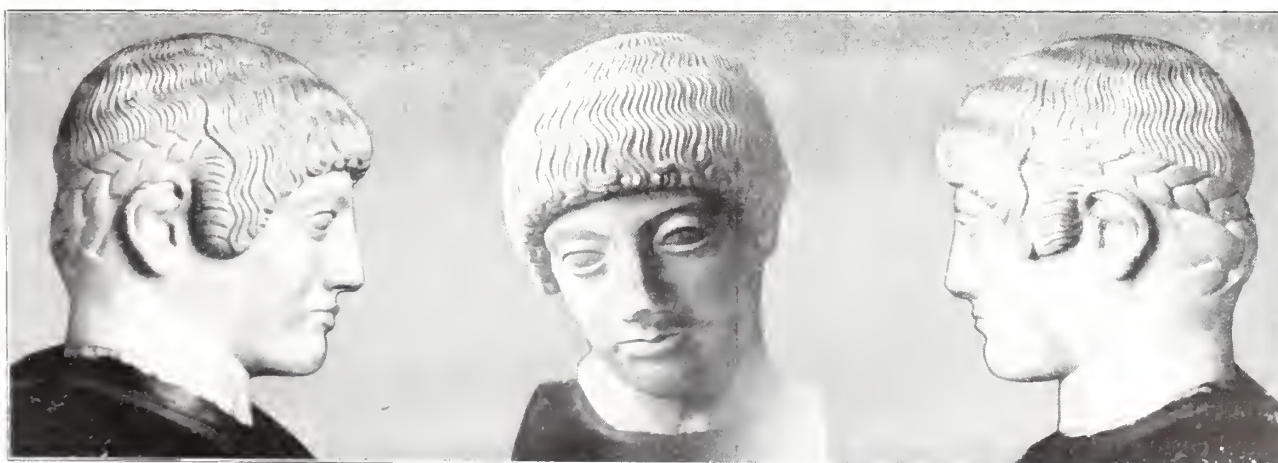
Der neue  
Stil

Solchen Wandlungen entsprechend ist auf dem Gebiete der Kunst zu Beginn der Epoche das Überwiegen der peloponnesischen Einflüsse unverkennbar. Wurde in der vorhergehenden Periode besonders beobachtet, wie Athen von Jonien her gespeist ward, so daß es fast wie eine jonische Insel auf dem europäischen Kontinent lag, so werden wir jetzt nicht umhin können, in dem, was von nun an das attische Wesen insbesondere von dem jonischen unterscheidet, dorische Einflüsse anzuerkennen. Bereits gegen Ende des VI. Jahrhunderts scheint sich ja gegen jene Richtung die Reaktion erhoben und es scheint auch die ernstere Formensprache und strengere Auffassung peloponnesischer Kunstübung nicht ohne nachhaltigen Eindruck geblieben zu sein. Zu Beginn des neuen Jahrhunderts ist dann der Gegensatz zwischen Hellenen und Barbaren in Athen zu vollem Bewußtsein gekommen und drängte zu künstlerischem Ausdruck. Hatte man sich vorher gefreut an Zierlichkeit und buntem Schmuck, so sucht jetzt das V. Jahrhundert in seinem Kraftgefühl Größe und schlichte Männlichkeit. Schon die Mode, wie man sich kleidet und Haar und Bart trägt, ist dafür charakteristisch, und nicht umsonst haben die größten Künstler der Periode, an deren Pforten wir stehen, nach der Überlieferung im dorischen Argos gelernt.

In der folgenden Zeit des regsten gegenseitigen Austausches und Verkehrs verlieren sowohl die attische wie die peloponnesische Kunstrichtung mehr und mehr ihre lokale Färbung. Wohl läßt sich sagen, daß fortan die attische Kunst in der Ausbildung poetischer Ideale das Höchste geleistet hat, während die Bedeutung der argivischen Schule darin besteht, daß dort für die grundlegenden formalen Probleme die einfachste und zugleich reichste Lösung gefunden ward. Doch im Grunde ist der neue Stil hervorgegangen aus dem Bunde der altattischen mit der peloponnesischen Schule, die für uns in dem Namen Hageladas ihre Verkörperung findet. Es ist das ein besonderes Charakteristikum der griechischen Kunst dieser Epoche. Der eingeschlagene Weg mag ja bei allen Kulturvölkern der gleiche sein: wie das Gesetz der Frontalität nie seine Gültigkeit verliert und keiner jungen aufstrebenden Kunst das archaische Lächeln fremd ist, so findet sich in jeder heranreifenden Kultur die Entwicklung vom Typischen zum Individuellen und das Streben, dem Kunstwerk Leben einzuhauchen. Hier aber in der griechischen Kunst

erkennen wir nicht eine, sondern zwei Seelen, die jonische und die dorische, und das spezifisch Eigentümliche der Kunstentwicklung Athens in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts ist, daß es die Kultur der beiden Stämme aufgesogen hat: es hat die höchsten Anregungen von allen Seiten aufgenommen, dann aber freilich der eigenen Art getreu aufs glücklichste verarbeitet und aus eigener Kraft zum Klassischen gesteigert, so daß man ihm die frühere Steifheit und Unbeholfenheit kaum mehr ansieht. Das geschieht in den wenigen Generationen von Hageladas bis Polyklet, von Antenor bis Phidias.

Der rege Austausch zwischen den bedeutendsten Kunstzentren hatte vor allem auch eine erfreuliche Vermehrung des statuarischen Typenschatzes und eine Variierung der gangbaren Motive im Gefolge. Ein Grund mehr, der es uns erschwert, die peloponnesischen Erzeugnisse von den attischen Schöpfungen dieser Periode reinlich zu scheiden. Dazu sind die Originale selbst aus der Zeit des gebundenen Stils äußerst spärlich, wenn auch viele hervorragende und getreue Kopien der hellenistischen und römischen Zeit uns den Zauber großer antiker Form wenigstens ahnen lassen. Doch läßt sich die Periode äußerlich wohl umschreiben durch größere Werke wie die Metopen des Athenerschatzhauses zu Delphi und die berühmten Skulpturen des äginetischen Aphaiatempels in der Münchener Glyptothek, Werke, die, vollendet etwa im letzten Jahrzehnt vor Marathon, uns gewissermaßen die Lösung der wichtigsten Probleme darstellen, die die archaische Kunst unaufhörlich beschäftigt hatten, und die so am Eingange der neuen Periode stehen; anderseits durch die Skulpturen des Zeustempels von Olympia, die ihr unteres Ende begrenzen. Und auch die Marksteine, die uns am Wege dieser kaum vierzigjährigen schaffensheißen Entwicklung geleiten, innerhalb deren die hellenische Kunst den Gipfel höchsten Könnens erklimm, fehlen nicht ganz, seit uns so einzigartige Werke wie der blonde Ephebenkopf Nr. 689 der Akropolis oder die Erzfigur eines Wagenlenkers aus Delphi wiedergewonnen sind. Eine kurze Betrachtung einiger Hauptschöpfungen jener bedeutsamen Epoche mag die Entwicklung im einzelnen erhellen.



43b

43a

43c

Blondhaariger Jünglingskopf von der Akropolis, Athen.

Um zu erkennen, wie die neue künstlerische Bewegung um die geschilderte Zeit sogleich mit voller Kraft einsetzt, alles Konventionelle und Althergebrachte wie mit einem Schlage hinwegfegend, genügt es, die frühesten Werke jener neuen Richtung zu betrachten. Verschiedene Statuenbruchstücke aus dem Schutt der athenischen Burg, die noch die Spuren der großen Feuersbrunst an sich tragen, der sie zum Opfer fielen: Arme und Beine, der Torso eines Bogenschützen im Panzer (Nr. 599), eines Jünglings (Nr. 698), das starkgebogene Bein eines anderen, kleineren Bogenschützen, machen uns die

Blonder  
Ephelen-  
kopf der  
Akropolis

ernste „Präzisionsarbeit“ der neuen Richtung, die die Hauptsachen — oft unter rücksichtsloser Hintansetzung aller Nebensächlichkeiten — herausarbeitet, klar; es ist der neue attische Marmorstil, zu dem die ernste, schlichte peloponnesische Kunstweise Pate gestanden. Vor allen andern Skulpturen aber, die aus dem Perserschutte stammen, ist es der blondhaarige marmorne Ephelenkopf Nr. 689 der Akropolis, (s. Bild 43 a, b, c) den uns ein glücklicher Zufall als wichtigsten und herrlichsten Rest einer etwa lebensgroßen Jünglingsstatue erhalten hat und der nicht nur zu den frühesten, sondern auch zu den vollendetsten Werken jener Übergangszeit zählt. Vermöge des Geistes, der aus ihm spricht, stellen wir ihm an den Eingang der neuen Kunstepoche.

Der Kopf, der jetzt das Prunkstück des Akropolismuseums bildet, war offenbar im Altertum nur von wenigen gekannt und gewürdigt; denn wie die Frische der Farben und die Art der Zerstörung uns belehrt, muß er bald nach seiner Aufstellung mit der Masse älterer Werke attischen Kunstschaffens unter die Erde gekommen sein.<sup>1)</sup> Das Werk stammt also wohl aus der Zeit kurz vor 480 v. Chr. und verschwand gelegentlich des großen Perserbrandes im folgenden Jahre.

Der Kopf ist vorzüglich erhalten, sogar die Nase ist bis auf eine leichte Abschürfung der Spitze unversehrt. Was an ihm auffällt, ist die niedrige Stirne, die ein ruhig ernstes Antlitz bekrönt; langes, hellblondes, fast bis zu den Brauen hereinwallendes Haar umrahmt sie in dichter Fülle. Dazu ein länglich geschnittenes Auge mit schmaler Lidspalte und unnatürlich wulstigen Lidern, die zu blinzeln scheinen und den Blick verschleiern, eine breitrückige gerade Nase von fast senkrechtem Fall, ein Mund, scharf und eigenwillig in der Linie, mit abwärts gekrümmten Winkeln und breiter, leicht aufgeworfener Unterlippe, der das Lächeln verlernt zu haben scheint. Den Kopf trägt ein kurzer kräftiger Hals, an dem die Kehle deutlich und richtig hervortritt und die beiden großen Halsmuskeln (Sterno-cleido-mastoïdien) bereits völlig entwickelt und sogar stark betont sind. Das Hinterhaupt ist noch merkwürdig klein und wenig hoch ausgebuchtet (ein Hauptfehler der älteren Werke, vgl. die Mädchenfiguren der Akropolis!); doch zeigt der Kopf in seiner rundlich breiten, oben abgeflachten Form bereits eine beträchtliche Zunahme an Volumen gegenüber jenen älteren Werken. Von der Stirne zum Scheitel flieht der Schädel ziemlich flach zurück. Haarwirbel und höchster Punkt der Schädelwölbung fallen zusammen. Die Haarmasse hebt sich in kräftigem Relief gleich einem kappenartigen Wulst von der Schädeloberfläche ab. Das Haar geht ungescheitelt vom Wirbel als Anfangspunkt aus und ist in sauberen parallelen Wellenlinien in rythmischem Auf und Ab mit entzückender Feinheit und Strenge behandelt. Über dem Nacken sind die langen Strähnen in zwei starke Zöpfe geflochten, die einander überkreuzend das Haupt kranzartig umschließen. Ihre Enden sind wohl über der Stirne gebunden zu denken; doch verschwinden sie hier unter den dichten Fluten des nach vorn gekämmten Vorderhaares. Über die Haartracht im besonderen s. oben S. 116f. Der Ansatz vom Unterlid zur Wange zeigt bereits eine auffallende Weichheit; die Wange erscheint großflächig und schmal, das Kinn rundlich und kräftig entwickelt. Das außerordentlich große Ohr (vgl. S. 152) ist in seiner Durchführung zwar breit behandelt, aber doch mit einer augenscheinlichen Lust zur Naturnachahmung; es ist vielleicht das natürlichste und bestbeobachtete Detail am ganzen Kopf. Um so eigentümlicher, daß dasselbe falsch angesetzt erscheint: statt in fast senkrechter Richtung, die es bei der gegenwärtigen Kopfhaltung einnehmen müßte, verläuft es in einer schräg von vorne nach rückwärts führenden Linie. Von der Bemalung des Kopfes, die, wie erwähnt, bei Auffindung des Stückes noch auffallend frisch erhalten war, ist besonders auffallend das helle Ockergelb der Haare, das ohne Untermaalung direkt auf den Marmor aufgetragen war. Ferner vor den Ohren lichtbraune Spuren eines einst aufgemalten Backenbärtchens, wie es sich in plastischer Ausführung u. a. auch an dem Marmorkopfe 698 der Akropolis und dem ehernen

<sup>1)</sup> Vgl. Ephem. arch. 1888, Taf. 2. Seine Zugehörigkeit zum Perserschutt ist freilich (wie KLEIN, Griech. Vasen mit Lieblingsinschriften S. 27 sagt) „nicht mehr als eine Annahme“; aber diese Annahme stützt sich auf die besten Gründe, s. WOLTERS, Athen. Mitteil. 1887 S. 266.



Wagenlenker aus Delphi (Bild 57) findet und an ungefähr gleichzeitigen Vasen sehr häufig ist.<sup>1)</sup> Ähnliche Farbspuren lediglich aufgemalt gewesener reizvoller kleiner Löckchen und Härchen, die dem Zug der großen nicht folgen mochten, erscheinen hinter dem Ohr und am Nacken, während z. B. bei dem schon herangezogenen Kopf 698 (wie auch bei dem Apollon von Mantua, vgl. S. 144) auch diese Nackenlöckchen plastisch ausgearbeitet sind. Lippen und Lider, Tränendrüsen und Nasenöffnungen waren einst deutlich hellrot getönt. Die Augenbrauen stehen in Schwarz und verlaufen genau auf dem Stege des Brauenbogens, nach den Schläfen zu stärker werdend. An dem lebhaft bemalten Auge zeigt die Iris ein natürliches Gelbbraun mit dunkler Umrandung, die Pupille Schwarz.

Schon durch die Haartracht reiht sich der Kopf von vornherein unter die Werke aus der Zeit des Übergangs, wie der Ägineten (s. Bild 72, 73) der großen Nikestatue Nr. 690 der Akropolis, des sog. Apollon auf dem Omphalos (s. Bild 52) u. a., wo überall das lange Haar ähnlich stilisiert und hinten in irgend einer Weise aufgenommen erscheint. Der mürrisch verlegene Zug des Mundes aber im Zusammenhang mit der eigentümlichen Wirkung der wulstenartigen Augenlider verleihen dem Kopfe einen trüben, fast melancholischen Ausdruck, der uns bisher an den attischen Werken nicht begegnet war. Züge und Ausdruck des Gesichtes stehen in vollem Gegensatz zu den fleischigen, unentwegt lächelnden Gesichtern der athenischen Mädchenfiguren und zu ihrem gezierten, auf Äußerlichkeiten gerichteten Wesen. Verschiedene Anzeichen deuten daraufhin, daß der Kopf mit den jüngsten dieser Statuen ungefähr auf derselben Zeitstufe steht. Aber durch welche tiefe Kluft ist er sowohl in formaler Beziehung, wie auch seiner geistigen Bedeutung nach selbst von den letzten Ausläufern jenes dekorativen Stils entfernt, der die nächstältere Stufe attischer Kunstübung darstellt!<sup>2)</sup> Vergleichen wir ihn z. B. mit der vorzüglichen Statue Nr. 684 (s. Bild 40), bei der das Auge gegenüber den älteren Figuren der Reihe bereits mehr wagrecht eingestellt, das Stirndreieck schon niedriger und der bekrönende Haarkranz in flacherem Bogen geschwungen, der Mund voller und in seinen Linien lebendiger geworden ist: welcher ein großartiger Fortschritt offenbart sich in jenem Jünglingskopf! Nur in der Behandlung der Mundpartie vermögen wir an ihm eine direkte Weiterentwicklung des früher bei Figur 684 Beobachteten zu erkennen. Auch bei dieser sitzt das Haupt noch so starr und steif und gerade auf dem Halse wie bei allen ihren älteren Gefährtinnen auf der Burg. Bei dem Jünglingskopf ist die Haarbehandlung eine freiere; Schädelbildung, Auge, Ohr sind viel lebenswahrer und mit einer sicheren Betonung des Hauptsächlichen durchgeführt. Das Jochbein sitzt bei ihm etwas



44. Kopf des sog. Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia.

<sup>1)</sup> Man vergleiche u. a. HARTWIG, Meisterschalen Tafel VIII (Euphronios), IX (ders.), XII (ders.), XIV (ders.), XVII (Phintias), XIX (Duris), XXIV (Peithinos), XXV (ders.), XXVI (ders.), XXIX (Hieron), XXXIV (Brygos), XXXV (ders.), XXXVI (ders.), XXXVII (Amasis), XLIV (Euphronios), LI (ders.), LXVI (Duris), LXIX (Apollodor).

<sup>2)</sup> Freilich ist kein Zweifel, daß der Meister des Kopfes seiner allgemeinen Stilrichtung nach ebenso entschieden in der Entwicklungslinie jener Mädchenfiguren liegt, wie er z. B. der Kunstrichtung der Äginetengruppen fernsteht. Er hat aufgebaut auf dem, was ihm die Künstler der Mädchenstatuen gelehrt haben. Um dies zu erkennen, brauchen wir nur die Schädelform, den mandelförmigen Schnitt des etwas vorquellenden Auges, die starke Betonung der Unterlippe und die stilisierte Linie der Oberlippe, den Verlauf des Unterkiefers, die Form der Nase und die allgemeine Tendenz zu einer weichen und schwellenden Formgebung zu betrachten. Aber er hat das Schema, das jenen Figuren zu Grunde liegt, weit freier und lebendiger aufgefaßt und zur Natur hinübergeführt.

tiefer, die Wange ist größer und flacher, die Augenlider sind stärker und schärfer abgesetzt und das Gesicht überhaupt erscheint etwas magerer. Ferner: während man bei den Mädchenfiguren (vielleicht mit der einzigen Ausnahme von Nr. 686) noch kaum von einem Gesichtsausdruck reden kann, versteht der Künstler von 689 offenbar schon verschiedene Töne auf der Skala des Gefühls und der Stimmungen anzuschlagen. Eine gänzlich neue Auffassung vom Menschen und seiner letzten Ziele spricht aus ihm. Und der Übergang scheint zu rasch erfolgt zu sein, als daß wir hoffen dürften, an allen Werken Schritt für Schritt die Vorstufen zu der Entwicklung unseres Kopfes zurückverfolgen zu können. Nur mit der in der Themistokleischen Stadtmauer jüngst zutage gekommenen Grabstele eines behelmten jugendlichen Läufers (Bild 70) läßt sich die Verwandtschaft nicht leugnen: die vorgeschobene Unterlippe und die abwärts gekrümmten Mundwinkel, der Schädelumriß und die Struktur des Gesichtes ebenso wie die Bildung der Nase sprechen für die Gemeinschaftlichkeit der Schulrichtung.

Wohl kaum ist es nötig, die tief einschneidenden Unterschiede, die das attische Werk von den äginetischen Skulpturen trennen, hervorzuheben; es genügt, auf den schwellenden Mund über dem runden Kinn und die fleischige Fülle der Wangen hier, die knochige, mehr anatomische Behandlung der Gesichtsteile und die trockenen dünnen Lippen dort hinzuweisen. Aber es fehlt uns auch zu einer gleichzeitigen bedeutenden Schöpfung attischer Richtung, zu den doch offenbar nur wenig jüngeren „Tyrannenmördern“, die Brücke;<sup>1)</sup> unser Kopf ist diesem hochberühmten Werk gegenüber in der Zusammenarbeitung weit entwickelter und völlig selbständig. Dagegen lassen sich manche Werke der Kleinkunst passend mit dem Kopfe in Beziehung setzen: als ein schönes Beispiel verwandter Stilart ist das in die Zeit um 480 v. Chr. gehörende Münzbild von Selinus zu erwähnen, ein Jünglingskopf, der ganz ähnliche Gesichtsverhältnisse, dieselbe Behandlung des Auges und ganz die gleiche Haartracht zeigt. Dazu der stilistisch wie zeitlich so nahe stehende Tetradrachmentypus von Athen aus dem Beginn des V. Jahrhunderts. Freilich ist das Münzbild noch etwas alttümlicher, wie uns ein Blick auf das noch ganz wie bei den athenischen Mädchenfiguren stilisierte Ohr, das große Stirndreieck, die starkgeschwungene Brauenlinie erkennen läßt. Aber die Bildung der wulstigen Lider und der langen schmalen Lidspalte, das kräftige rundliche Kinn, die Formen des schwellenden Mundes, die Modellierung der Wange, endlich der mehr auf das Ernste gestimmte Gesichtsausdruck erinnern bereits an den Stil unseres Kopfes. Unter den Vasen aber, die sich seinem Kunstcharakter nähern, erwähnen wir: HARTWIG, Meisterschalen Taf. VIII (Euphronios), XII (Euphronios?), LI (Euphronios; das Haar, von gelber Farbe mit goldenem Reif, stimmt mit dem Akropoliskopf völlig überein, sonst ist das Vasenbild im Stil bereits etwas weicher), XXXII (Peithinos; wenigstens die Haartracht ist die gleiche, sonst besteht vielleicht mehr stilistische Ähnlichkeit mit dem „Zugreifenden“ Nr. 18 der Ägineten); ferner die Berliner Vase „Hermes und Silen“ im Stil des jungen Euphronios, wo der Kopf des Hermes bis in Einzelheiten dem Marmorkopfe ähnlich ist: man vergleiche die Stirnlinie, die breite ganz wenig gewölbte Nase, Schnitt und Lage des Auges, die Form des Mundes mit der scharf gebogenen und etwas vortretenden Unterlippe, das volle runde Kinn, die Wangenlinie, Halsansatz, die Umrahmung des Gesichtes durch das weit über die Stirn gelegte und vor den Ohren über die Schläfen herabfallende Haar — alles ist in Übereinstimmung.

Der Vergleich mit statuarischen Werken, die einer etwas jüngeren Zeitstufe angehören, führt uns zunächst nach Sizilien: es ist die marmorne Knabenfigur von Girgenti,<sup>2)</sup> die mit dem Akropoliskopf gar manche Verwandtschaft zeigt. Die Figur ist das einzige als Einzelstatue gearbeitete Werk, das man aus

<sup>1)</sup> Der dem Stil der Tyrannenmörder so engverwandte, der Statue 698 des Akropolismuseums aufgesetzte Marmorkopf erscheint etwas alttümlicher als der Jünglingskopf 689, dieser wieder mag kurze Zeit früher entstanden sein als der Torso. Siehe unten S. 141 A. 1.

<sup>2)</sup> Besprochen von FRIEDRICH-WOLTERS 153; eine kleine Skizze der Figur bei S. REINACH, Répert. II, I S. 85; über die Maße s. KALKMANN, Die Proportionen des Gesichtes S. 50, 54, 102, 106; abgeb. und zum Vergleich herangezogen von KÉKULÉ in der Festschrift für Bemdorf, 1898, S. 122ff.

dem marmorarmen Sizilien kennt; in den schwerlich viel älteren Metopen des selinuntischen Heraions zeigen bekanntlich nur die nackten Teile der Frauen Marmor. Die sizilische Figur macht nicht den Eindruck hoher Altertümlichkeit; sie wird kaum beträchtlich jünger sein als der Kopf der Akropolis. Das Haar der Figur, das ganz schematisch gebildet ist, entspricht in seiner Anordnung den Werken von Olympia und auch zu dem etwas beschädigten Gesichte ist kaum eine bessere Parallele zu nennen als eben diese Skulpturen.<sup>1)</sup> Vor allem stehen aber dem schönen blonden Kopfe von der Akropolis einige der Olympiasulpturen selbst nahe, als deren meist charakteristisches Stück wir den sog. Apollon in der Mitte des Olympiawestgiebels (s. Bild 44) nennen. Wir brauchen nur die Modellierung der Wangenpartie und des Auges, den Schädelumriß oder die Behandlung und Anordnung des Haares (nur ist das Haar hinten bei unserem Kopfe in Zöpfe geflochten, dort in eine Rolle aufgenommen) zu vergleichen, oder auch die Stirn- und Nasenlinie und das Ohr. Wie der Schädel von der Stirn zum Wirbel ziemlich flach zurückflieht, der Verlauf dieser Linie und die Lage des Scheitelpunktes, alles kehrt an beiden Werken ähnlich wieder, nur daß bei dem jüngeren Werk der Hinterkopf etwas mehr ausgebuchtet und die Umrißlinie des Schädels etwas mehr geschwungen erscheint. Auch zeigt der „Apollon“ gemäß seiner vorgeschritteneren Stilstufe eine etwas lebendigere Durcharbeitung der einzelnen Formen und bereits weniger ruhige Flächen. Jedenfalls stehen die Olympiasulpturen trotz ihres zeitlichen Abstandes stilistisch dem Kopfe von der Akropolis weit näher als etwa der „Zugreifende“ der Äginetengruppe oder die Tyrannenmörder des Kritios und Nesiotes. In ähnlicher Weise bildet der Marmorkopf Nr. 689 eine Vorstufe zu manch jüngerem Werk, das wir sicher der attischen Kunstrichtung zurechnen dürfen und dessen Kunstcharakter deutlich in der Fortsetzung des von Nr. 689 eingeleiteten Stiles liegt. Dahin gehört z. B. der sog. Apollon auf dem Omphalos (s. Bild 52) und auch die „Penelope“ (Bild 64) stimmt mit dem Werke von der Akropolis in der Anlage des Schädels sowie in den Proportionen und manchen Einzelheiten des Gesichts nahe überein. Vor allem aber werden wir in Werken aus dem phidiasischen Kreise, z. B. der Athena Parthenos und Athena Lemnia, mannigfache Züge wiederfinden, die sich unzweifelhaft aus dem Stile unseres Kopfes ableiten lassen.

Es war dieser Kopf nach der rechten Schulterseite und zugleich sanft nach vorne geneigt.<sup>2)</sup> Er muß einer Jünglingsfigur von sehr jugendlichen Formen angehört haben, die natürlich in athletischer Nacktheit dargestellt waren. Der Knabe (16—18jährig) blickte traumverloren vor sich hin und war in ruhigem Stande gebildet. Wer die strenge Gesetzmäßigkeit im Bewegungsrhythmus jener alten Kunst kennt und weiß, wie mächtig die Typik der Haltung die Griechen beherrscht, der kann leicht nach der Wendung des Kopfes das Bewegungsmotiv der Figur erschließen: sie wird auf dem rechten Bein gestanden und das linke leicht vor- und seitwärts gesetzt haben, ähnlich wie der im Akropolismuseum neben ihr aufgestellte Jünglingstorso Nr. 692; selbverständlich standen beide Füße in jener frühen Zeit noch mit voller Sohle auf dem Boden auf. Entsprechend der Bewegung der Beine mag der rechte Arm aufwärts gebeugt gewesen, der linke an der Seite herabgehangen sein. Die Pubes wird an dem jugendlichen Körper nicht ausgeprägt gewesen sein, sowenig wie bei der Figur Nr. 692 des Museums. Es war also eine Knabenstatue im selben Charakter wie die Figur des Stephanos (s. Bild 49), nur wenig älter und nach der Gegenseite entwickelt. Kein Zeichen deutet darauf hin, daß hier ein jugendlicher Sieger dargestellt war; es fehlt die Siegerbinde und fast mehr als stille Bescheidenheit, jener schönste Schmuck des jugendlichen Preisträgers, liegt über diesem träumenden Antlitz: trübe Gedanken ziehen ihm wohl durch den

<sup>1)</sup> In mehr als einem Punkte läßt sich übrigens das sizilische Werk auch mit der Erzstatue des Wagenlenkers aus Delphi (s. Bild 57) vergleichen.

<sup>2)</sup> Bild 43 gibt den Kopf im Gegensatz zu der im Akropolismuseum getroffenen Anordnung in der Stellung wieder, die nach der Bildung der Halsmuskulatur die ursprüngliche und einzig mögliche war. Ganz außerordentlich ist die Veränderung im Ausdruck, die der Kopf durch die neue Aufstellung gewinnt: der etwas brutale Trotz, der in der früheren Anordnung aus dem Gesichte spricht, weicht jetzt dem Ausdruck stiller Trauer und wehmütigen Sinnes.

Sinn.<sup>1)</sup> Gewiß trug einst die Hand ein Attribut, das die Bedeutung der Statue dem Verständnis näher brachte. Die Figur war im Freien aufgestellt, worauf uns das Vorhandensein des Meniskos hinweist, und ist offenbar auf einer niedrigen stufenförmigen Basis zu denken. Es war eine Jünglingsstatue, die nicht mehr der archaisch befangenen Kunststufe angehört (denn das Gesetz der Frontalität ist hier bereits deutlich durchbrochen), aber auch noch nicht der völlig befreiten. Die Fundumstände und das stilistische Verhältnis des Kopfes zu den jüngsten der oben behandelten athenischen Mädchenfiguren lassen aber erkennen, daß der neue Stil bereits kurz vor dem epochemachenden Jahre 480 in der attischen Kunst heimisch zu werden begann. Denn ein Werk von echt attischem Geiste steht hier vor uns, wie uns die allgemeine Formbehandlung und die tiefinnerliche Stimmung, die über dem Antlitz liegt, wohl verraten, wenn auch der ernste, fast dumpfe Ausdruck, die anatomisch genaue Behandlung des Schädels und mancher Einzelheiten auf den Einfluß peloponnesischer Kunstauffassung hindeuten. Neben dem neuen Münztypus von Athen, in dem damals zuerst geprägt ward, darf also dieses Marmorwerk als einer der frühesten Versuche der attischen Schule gelten, mit der archaischen Zierlichkeit endgültig zu brechen. Der Künstler, dessen unmittelbaren Anschluß an eine der älteren attischen Schulrichtungen wir nicht direkt erweisen können, war ein Zeitgenosse des Kritios und Nesiotes (s. unten!). Er wurzelte in seiner Zeit; wie alle Großen war er ihr jedoch vorausgeeilt, da ja die Menge immer und überall erst allmählich des sie umgebenden Keimens und Knospens gewahr wird. Dürfen wir ihn Hegias nennen, der

uns als ein Zeitgenosse des Kritios und Nesiotes wie auch des Ägineten Onatas und des Argivers Hagedadas genannt wird und der neben letzterem zugleich der Lehrer des Phidias gewesen sein soll?

Wie eine andere Stilrichtung des attischen Kunstkreises der Entwicklung dieser Zeitperiode folgte, ohne doch den Zusammenhang mit der älteren Überlieferung völlig zu verlieren, das zeigt ein Paar hervorragender Statuen des Neapeler Museums: die Gruppe der sog. Tyrannenmörder (s. Bild 46). Zwar nur römische Kopistenhände haben uns die Kenntnis dieses einst so hoch berühmten Werkes vermittelt; aber, von ungenauen Ergänzungen befreit und in richtiger Weise angeordnet, hat es doch die Kunst-

„Tyrannen-  
mörder-“  
Gruppe



45. Metope vom Schatzhaus der Athener zu Delphi.

<sup>1)</sup> Passend gedenken wir hier der prächtigen Stelle des Stoikers Zenon (die uns Klemens von Alexandrien in Frgt. 174 erhalten hat), worin er uns das Idealbild eines Jünglings gemeißelt hat: „Es soll rein das Antlitz sein, die Braue nicht gesenkt, das Auge nicht frech aufgerissen und nicht blöde verschleiert, nicht rückwärts gebogen der Nacken und nicht lässig die Glieder des Körpers, sondern in Dehnung befindlichen gespannten Seiten gleich, . . . Gebärden und Bewegungen in keiner Weise zu zügelloser Hoffnung Anlaß gebend. Der Hauch der Scham soll auf ihm blühen und männlicher Blick etc.“ Das Bild, das uns hier ein Philosoph der Nach-Alexanderzeit entwirft, ist das altgriechische Ideal, dasselbe, das uns die Zeit des strengen Stiles so oft in die künstlerische Tat umgesetzt zeigt.

schule des Kritios und Nesiotes, die nach der Überlieferung in der attischen Künstlerschaft jener Übergangszeit neben Hegias eine erste Rolle spielt, unserem Verständnis einigermaßen greifbar näher gebracht.

Wie die Tyrannenmörder des Kritios und Nesiotes gestaltet und miteinander gruppiert waren, gilt als ausgemacht.<sup>1)</sup> Man muß sich die modernen Plinthen und die Baumstützen des Kopisten entfernt denken und ebenso die häßlichen Ergänzungen der Arme und des fehlenden Kopfes des Aristogeiton. Die äußeren Arme der beiden Figuren waren nicht straff längs des Körpers ausgestreckt, sondern leicht gebogen, während der Oberarm einen energischen Druck nach dem Rücken hin ausübte; die Oberarmansätze, denen die Richtung der modernen Arme widerspricht, bestätigen dies. Auch waren die Hände nicht leer: man muß vielmehr den Harmodios, der mit dem Schwerte zuschlägt, die Scheide in die Linke geben, geradeso wie sie Aristogeiton in der Linken trägt. Des letzteren etwas zurückgezogener rechter Arm holte mit dem spitzen Schwerte zum Stich aus; der linke, den der Mantel bedeckte, war wohl horizontal vorgestreckt und zur eigenen Deckung leicht einwärts gebogen. Der rechte Arm endlich des Harmodios ragte sicherlich nicht so hoch auf wie jetzt, bildete vielmehr im Ellbogen scharf abgebogen eine mehr geschlossene Masse, die der Stütze leicht entbehren könnte.<sup>2)</sup> Schwerter und Scheiden waren gewiß besonders zugesetzt.

In heroischer Nacktheit, das Schwert in der Rechten, stürmten so die beiden Helden von zwei Seiten — nicht etwa parallel nebeneinander gleichsam in Reih und Glied, sondern im spitzen Winkel sich beugend, so daß ihre Blicke im Auge des Gegners sich trafen — zum gleichen Ziele, dem Tyrannenmord, vor. Auf Abwechslung in den Stellungsmotiven war der Künstler insofern bedacht, als er den Aristogeiton das linke, den Harmodios das rechte Bein vorsetzen ließ — geradeso wie bei dem einen der linke, bei dem andern der rechte Arm hochgehoben ist.<sup>3)</sup> Aber indem dieser Wechsel in der Bewegung der Extremitäten nicht auch noch an ein und derselben Figur durchgeführt ist, erscheint ihr Vorstürmen gleichsam gehemmt: das Ziel ist erreicht, wir stehen vor dem Höhepunkt des Dramas. Die Chlamys, die von Aristogeitons Arm herabhängt und an der stürmischen Bewegung ihres Trägers doch teilgenommen haben muß, ist bereits wieder in die Ruhelage zurückgekehrt. Sichtlich war der Künstler über das Problem der Form sich schon soweit klar, daß er eine entsprechend ausdrucksvolle Wiedergabe des Gedankens sich zutrauen konnte. Mit einer gewissen Kraft und Energie ist denn auch in den Körpern die Idee des Vorstürmens und der dabei eintretenden Anspannung der Muskeln zur Darstellung gebracht. Noch tritt der Brustkorb fast unnatürlich stark heraus, noch ist die Flächenbehandlung der Bauchpartie hart und eckig, aber die Schmalheit der Hüften, wie sie älteren Werken, wie z. B. dem Kalbträger, eigen war, ist völlig überwunden. Dem entspricht die Formgebung im einzelnen und der ernste Ausdruck des Gesichtes des Harmodios sowie die Tracht des kurzen Haares, das den Schädel bis tief in den Nacken bedeckt; nur die unnatürlich regelmäßige Stilisierung der Ringellöckchen gemahnt noch unmittelbar an die archaische Formensprache.

Diese älteste bemerkenswerte Darstellung reinen Menschentums in Athen, die unserem Verständnis näher steht, zugleich das älteste sichere ikonische Bildnis jener Kunst galt dem ehrenvollen Andenken zweier Jünglinge, die die Freiheit mit ihrem Leben bezahlten. Es handelte sich um die

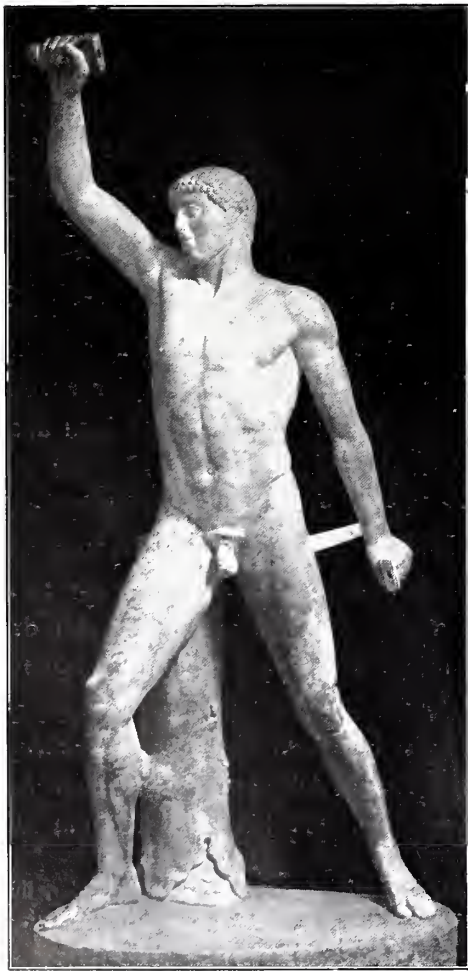
<sup>1)</sup> Vgl. BR. SAUER, Anfänge der statuar. Gruppe, S. 43ff. Über die erhaltenen Repliken der Tyrannenmörder, ihre kunsthistorische Wertung und Bedeutung siehe die eingehende Zusammenfassung von F. KOEPP, Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. V, 1902, S. 617ff.; neuerdings F. STUDNICZKA, Neue Jahrb. etc. IX, 1906, S. 545 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. die Darstellung der Ermordung des Hipparchos auf dem rf. Würzburger Stammos, abgeb. zuletzt bei STUDNICZKA a. a. O. Wie die Haltung des Harmodios der Gruppe in ihren allgemeinen Zügen zu ergänzen ist, läßt sich daraus, wie auch aus dem übrigen von STUDNICZKA zusammengetragenen Abbildungsmaterial wohl entnehmen. Auch daß der verlorene Kopf des Aristogeiton bärtig zu denken ist, lehren uns die Abbildungen. Die Würzburger Vase mag in der Zeit um 480 v. Chr. entstanden sein.

<sup>3)</sup> Vgl. zu diesen Bewegungsmotiven das früheste Beispiel statuarischer Gruppenbildung in der griechischen Kunst: die Grabstele des Dermys und Kitylos aus Tanagra (s. S. 25 f.).

künstlerische Wiedergabe einer wahren geschichtlichen Begebenheit, die indes eines poetischen Beigeschmacks insoferne nicht entbehrte, als zugleich jene romantische Freundschaft verherrlicht wurde, die für die Griechen so charakteristisch war. Bald nach ihrem Heldentode waren Harmodios und Aristogeiton von Antenor in Bronze dargestellt worden. Und als dreißig Jahre später Xerxes diese Statuen nach Persien brachte, da erstarb die Erinnerung an sie keineswegs: 477/6 wurden neue, gleichfalls eiserne Standbilder der beiden Helden von der Hand des Kritios und Nesiotes als Ersatz der von den Persern nach Susa entführten und als Wahrzeichen der glücklich erlangten Freiheit auf der alten Marktorchestra aufgestellt. Das ältere, ursprüngliche Werk von Antenors Hand ward erst durch Seleukos I. und dessen Sohn Antiochos den Athenern wieder zurückgesandt. So waren später die Standbilder des Harmodios und Aristogeiton doppelt vorhanden.

Ob wir nun in den Neapeler Figuren das Werk des Antenor oder seiner Schüler besitzen, ist nach den Kopien gewiß nicht leicht zu entscheiden. Die Statuen stehen ihrem Stilcharakter nach an der Schwelle zwischen der ausgehenden archaischen Kunstpoche und dem Beginn des neuen Stils. Antenor aber, der Meister der älteren Figuren, darf als einer der attischen Künstler gelten, von denen um die Wende des VI. Jahrhunderts zuerst eine fortschrittliche Wendung in der attischen Kunst ausgegangen war. Er



46. Statue des Harmodios, Neapel.

ist es, als dessen Werk die stattlichste und kraftvollste der uns erhaltenen Mädchenfiguren (vgl. S. 66, 71 f., s. Bild 34) mit Wahrscheinlichkeit in Anspruch genommen werden darf, eine Figur, die sich von den andern durch den Zug ins Große, der die Komposition beseelt, den Stolz der Haltung, die männlich breiten Schultern unterschied; und dieselben Eigenschaften, die jene Statue auszeichnen, glaubten wir in dem prachtvollen Sabouroffschen Kopf des Berliner Museums zu erkennen. In der Tat: die Schädelform, den Verlauf des kräftigen Unterkiefers, den Zug der Mundwinkel und vor allem die charakteristische Weise, wie das Haar in scharfgebrochener Linie über der Stirn und auch im Nacken sich abhebt, geben gleichmäßig die erhaltenen Repliken des Harmodioskopfes wieder (s. Bild 47), wenn auch das hohe Kinn und die stark ausgeprägten Augenlider bereits eine neue Auffassung verraten. An der Mädchenstatue aber wie an der Reliefdarstellung eines nackten jugendlichen Läufers (s. Bild 70), die wir gleichfalls in diesen Zusammenhang bringen zu dürfen vermuten, war bereits neben der allgemeinen Größe der Formauffassung jene besondere Art der Löckchenbildung zu erkennen, die der Künstler des Harmodioskopfes zur Grundlage seiner Haarbehandlungsweise nahm. Aber noch mit anderen Werken jener älteren Kunststufe verknüpfen die Neapeler Statuen deutliche Beziehungen. Vor allem ist es die Athenaligur vom sog. Gigantengiebel der athenischen Burg (s. Bild 71), dessen künstlerischer Charakter nicht minder eigenartig anmutet als die jener kolossalen Mädchenfigur.<sup>1)</sup> Die Gleichartigkeit des Bewegungsmotivs mit dem der Tyrannenmörder fällt in die Augen. In denselben allgemeinen Linien

<sup>1)</sup> Die Arbeit der Gruppe wird, wohl infolge der schlechten Erhaltung der Reste und vielleicht noch mehr infolge der entstellenden Ergänzung, in der sie sich dem Auge darbietet, meist unterschätzt. Die beiden Eckfiguren erscheinen ja in der Tat weniger bedeutend. Was aber von dem Giganten der Mittelgruppe noch antik ist, zeigt eine vorzügliche und kräftige

bauen sich die Figuren auf, es ist dieselbe Schlankheit der Körperverhältnisse und Rundlichkeit der Einzelformen und ein ganz ähnliches Streben, die Figuren in der Fläche zu entwickeln. Dazu beachte man den scharfen Bruch des Konturs, den hier wie dort — und auch bei der sitzenden Athena Nr. 625 der Akropolis — der Ansatz des Beines an der Ferse zeigt. Auch in der Modellierung der Halsmuskulatur, dem Umriß des Kiefers und der Bildung des verhältnismäßig stark entwickelten Untergesichts der Athena lassen sich verwandte Züge entdecken. Freilich, die Figur der Athena ist noch flächiger und schematischer behandelt als das jüngere Werk, bei aller Gleichheit der Typik scheint Form und Bewegung in den Tyrannenmördern mehr echt empfunden und es ist die Meisterschaft in der Zeichnung dieser Statuen mehr eine bewußte. Auch ist hier bei aller Rundung der Glieder die Muskelbildung weit knapper und schärfer.<sup>1)</sup> — Gerade diese vortreffliche Durchbildung des menschlichen Körpers aber verbindet die Tyrannenmörder aufs engste mit einer weiteren attischen Schöpfung, die, zeitlich zwischen jener Athena und den Neapeler Figuren etwa in der Mitte stehend, durch den Reichtum der Motive, die Kühnheit und Anmut der Linien sowie durch die Mannigfaltigkeit der Komposition Athens Kunstschaffen im ersten Jahrzehnt des anbrechenden großen V. Jahrhunderts in seinem schönsten Lichte zeigt: mit den Metopenreliefs des Athenersthesauros zu Delphi (s. Bild 45). Kunstgeschichtlich von ähnlicher Bedeutung wie die mit ihnen fast gleichaltrigen äginetischen Skulpturen (s. Bild 72, 73) zeigen uns dieselben, freilich in anderer Weise wie jene, das Streben und Sehnen der archaischen Kunst in seiner schönsten Erfüllung. Von attischen Werken steht ihnen zeitlich und stilistisch der unterlebensgroße Torso einer nackten Kämpferstatue (Nr. 638 der Akropolis) zunächst: ein schlanker, muskulöser Körper in lebhaftester Bewegung gleich den Tyrannenmördern, mit kräftigen Formen und scharfgezeichneten Linien.

Metopen  
vom  
Atheners-  
thesauros  
zu Delphi

Noch stellt sich uns in der Auffassung dieser Körper jene ältere vereinfachende Weise dar, die den Körper wiedergibt, wie er unter der deckenden Haut und Fettschicht aussieht, indem z. B. die untere Umgrenzungslinie des Brustkorbrandes sich unvermittelt in dem Sehnenblatt der äußeren Bauchmuskeln fortsetzt. Sonst aber verrät die scharfe Durcharbeitung der Körperformen schon völlig die Art, die wir in vervollkommener Weise bei den Tyrannenmördern wiederfinden. Es ist begreiflich, daß die Kopien, noch dazu im jetzigen Zustande der Statuen, an Wucht der Bewegung und Frische der Formgebung weit hinter jenen kostbaren Originalen zurückstehen. Aber es ist die gleiche Kraft in der Führung einer ausdrucksvollen, herben Linie, die wir auch in den Metopen erkennen (vgl. z. B. das Ausfallsmotiv des Theseus, der die Amazone bekämpft) und ebenso erscheinen dieselben langgestreckten Körperproportionen hier wie dort. Zugleich finden wir in den Metopen dieselbe Schädelform, das stark entwickelte Untergesicht, die Form des Ohrs und vor allem die gleiche eigenartige Behandlung des Haares wieder. Klar ist andererseits der Weg, der zu ihnen von jenem großen, etwas älteren Gigantengiebel herleitet, und die Gemeinsamkeiten, die sie mit diesem letzteren Werke verbinden, machen es unmöglich, die beiden Kunstrichtungen zu trennen. Es sind dieselben lebhaften, großen Bewegungen in den schlanken, biegsamen Körpern, dieselbe kräftige freie Auffassung lebendiger Handlung, die schon jene Giebelgruppe auszeichnet. Und in der Bildung des noch ziemlich stark aus dem Gesicht vorquellenden Auges, in der Haarstilisierung, im Schädelumriß wie in der Auffassung der einzelnen Gesichtsformen, in der rundlichen Form des kräftigen Kinns gemahnen

Modellierung. Und ebenso sind der Kopf und die erhaltenen Gewandteile der Athenafigur von ausgezeichneter Arbeit: ein weiches Empfinden spricht aus diesen Formen. Worin aber diese Kunst wurzelt und welches ihre Vorläufer waren, das lehren uns deutlich die vollsaftigen Formen und vorquellenden Augen des Athenakopfes und die fleischigen wuchtigen Gestalten der Giganten.

<sup>1)</sup> Besonders an der Augenpartie wird der Fortschritt deutlich: Wangen und Augenumgebung sind bei der Athena fleischiger, die Augen selbst stark hervortretend, beim Harmodios ist das Auge bereits ziemlich tief in die Gesichtsfläche eingesenkt, die Wangen sind flacher. Umgekehrt erscheint der Mund bei der Athena tiefer zurückliegend, beim Tyrannenmörder mehr wie auf das Gesicht aufgelegt und die Schattenlinie von Nase zum Kinn steiler und weniger gebrochen.

verschiedene Metopenköpfe direkt an jene Athena. So scheint der Kopf des Theseus auf der vorhin erwähnten Metope dem der Athena so ähnlich, daß er fast wie eine Verkleinerung desselben wirkt wenn nicht das Haar und auch die Augenpartie bereits eine etwas vorgeschrittenere Bildung verrieten. Und noch deutlicher wird dies Verhältnis, wenn wir dieselben Züge in dem mit dem Stile des Gigantengiebels aufs engste zusammenhängenden sog. Rayetschen Kopf von Kopenhagen, den Köpfchen Nr. 663 und 621 der Akropolis oder dem kleinen Torso in Bild 7 und 8 wiederfinden, die wir füglich als Zwischenstufen zwischen jenem Gigantengiebel und den delphischen Metopen auffassen dürfen. Nur in der scharfen, knappen Durchbildung der Körperformen in den Metopen mit ihren kräftigen, klaren Linien tritt der zeitliche Unterschied klar zutage, obwohl wir uns nicht verhehlen dürfen, wieviel leichter es für den Künstler war, diese kleinen Figuren zu schaffen gegenüber den überlebensgroßen Maßen jenes Gigantengiebels.

Drei Marksteine attischer Kunstentwicklung, das Schaffen mindestens zweier Generationen steht vor uns. Ist nach rückwärts Antenor eines der bedeutendsten Häupter dieser künstlerischen Richtung,



47. Kopf des Harmodios. Villa Mattei, Rom.

so erscheinen in der Zeit, in der wir stehen, Kritios und Nesiotes als Meister von Ruf und Schule mit Ruhm genannt. Das von den Athenern so hoch in Ehren gehaltene Denkmal der „Tyrannenmörder“ aber



48. Athletenkopf aus Perinth. Dresden.

wird, den stilistischen Eigenschaften der Neapeler Figuren nach zu schließen, wohl in der Fassung vor uns stehen, die ihm etwa dreißig Jahre nach seiner ersten Aufstellung Kritios und Nesiotes verliehen haben. Vielleicht hatten diese als Schüler des Altmeisters ein gewisses Recht darauf, von ihren Landsleuten mit einer Wiederholung des verloren gegangenen Werkes betraut zu werden. Für die verschollene Gruppe des Antenor aber wird der Schluß erlaubt sein, daß sich das jüngere Werk im Motiv und in vielen stilistischen Punkten nicht allzuweit von dem älteren entfernt haben wird. Weder in der Komposition noch in der Ausführung oder in der Stellung der Figuren werden wir uns dieses letztere so gebunden archaisch denken dürfen, wie man gerne annimmt: als zwei alttümliche steif nebeneinandergestellte Figuren im Schema der sog. Apollonfiguren, so etwa wie wir uns die Apollonstatuen des Kanachos vorzustellen haben, oder noch etwas älter. Selbst die Kurzhaarigkeit der Tyrannenmörder und die Unbärtigkeit des einen ist ja, wie uns das Beispiel des Sabouroffschen oder des dem Gigantengiebel so nahe stehenden Rayetschen Kopfes in Kopenhagen lehrt, für das ältere Werk nicht ausgeschlossen. Und durch einige Details, wie die Bildung des Haars, wirken sie so, daß man sofort erkennt, daß sie der Hand eines Künstlers entstammen, für den bei diesem Motiv ein gewisser Archaismus, gerade die Eigentümlichkeit des älteren Meisters, einen „romantischen oder selbst religiösen Wert“ hatte. Die Nachbildung des älteren Denkmals, mit deren Herstellung Kritios und Nesiotes beauftragt wurden, wird natürlich ihrer Zeit gemäß etwas reiferen Stil und kräftigeren Rythmus aufgewiesen, das Werk des Antenor



vielleicht mehr flächenhaft, noch mehr wie aus dem Relief geschnitten gewirkt haben und darin nicht weit von jenem alten Marmorgiebel der Akropolis, im Stil aber nicht viel von dem Läuferrelief in Bild 70 entfernt gewesen sein.

Und der Charakter der Kunst des Kritios und Nesiotes? In vieler Beziehung erscheinen sie jetzt als recht konservative Künstler, die in der Körperbehandlung, im Haar, sogar der Gesichtsbildung sich wenig von den spätarchaischen Metopenfiguren des Athenerschatzhauses, im Motiv sich kaum von jener altertümlichen Athena unterscheiden. Wie viel fortschrittlicher und lebenswahrer erscheint da nicht den Tyrannenmördern gegenüber jener blonde Marmorkopf Nr. 689, der wahrscheinlich sogar um einige Jahre früher entstanden ist als das Werk des Kritios und Nesiotes! Eine stilistische Haupteigentümlichkeit der Gruppe von Werken, denen die Tyrannenmörder sich zunächst anreihen, ist das hohe, steile Untergesicht. Ein allernächster Verwandter ist der sog. Pherekydeskopf im Madrider Museum; etwas jünger, doch der Kunst des Kritios und Nesiotes sehr nahe stehend sind die Metopenfiguren vom Tempel E in Selinus (vgl. bes. den Herakles), denen wieder der eherner Wagenlenker aus Delphi (Bild 57) nicht allzu ferne steht. Als stilverwandt, ohne indes der gleichen Werkstatt wie die Tyrannenmörder zu entstammen, kann ferner der etwas ältere Marmorkopf gelten, den man jetzt im Akropolismuseum der Jünglingsstatue 698 aufgesetzt hat;<sup>1)</sup> er ist das Werk eines Künstlers, der die Formen etwas voller und fleischiger faßt als Kritios und Nesiotes. Von seinem Stil abhängig, aber fortgeschrittener erscheint ein eherner Apollonkopf zu Chatsworth in England, weiter der Domauszieher; auch einige der selinuntischen Metopenreliefs (vgl. den Kopf der Hera oder des Aktäon) zeigen eine verwandte Hand. Gemahnen die letzteren in der Weichheit der Linienführung und der Kompositionsweise noch einmal an die weit älteren Metopen vom Athenerschatzhaus in Delphi, so verbindet sie andererseits manch bedeutungsvoller Zug mit den ihnen zeitlich näher stehenden, wengleich weniger anmutigen und feinen Skulpturen des Zeustempels zu Olympia.

Die Werke, die sich mit der Richtung des Kritios und Nesiotes in Verbindung bringen, lehren uns, daß die Darstellung lebhafter Bewegungsmotive noch immer die Hauptdomäne der attischen Kunst war — im Gegensatz zur peloponnesischen Schule, die vorwiegend in der Ausbildung der ruhig stehenden oder ruhig schreitenden Figur ihren Ruhm fand. Offenbar kam es den Künstlern auf eine großzügige, die markanten Linien zusammenfassende Gesamtwirkung an. So erscheinen unsere Meister in ihrem künstlerischen Streben als echte Abkömmlinge des Dädalos. Die auffallende Freiheit der Bewegung, die ihre Werke zeigen, hängt nicht etwa zusammen mit der Freiheit der Komposition, die die Figuren der Rundplastik durch die Erfindung des Hohlgusses gewannen: man sieht es dieser Kunst an, daß sie hervorgegangen ist aus der von Anfang an lebhafter bewegten Darstellung auf der Fläche. Die weitreichende Macht dieser alten Tradition ist aber mit Kritios und Nesiotes nicht versiegt. Nicht nur, daß wir von einer großen Schule direkte Kunde haben, die, von jenen Meistern ausgehend, durch mehrere Generationen hindurch bis ins IV. Jahrhundert hinein auf ihrer Lehre weiterbaute (so sind noch Schüler des Kritios und Nesiotes beim Wiederaufbau des delphischen Tempels tätig gewesen), ein starkes geistiges Band scheint auch verschiedene, noch erhaltene Werke einer der bedeutendsten Kunstrichtungen aus der Zeit des freien Stils mit jenen alten „Tyrannenmördern“ zu verbinden. Wie der Kopftypus des Kritios und Nesiotes eine Stilstufe später aussieht, wie er da an Ausdruck und Feinheit gewinnt, das zeigt uns eine Reihe feiner, etwas spitz wirkender

<sup>1)</sup> Ephem. arch. 1888, Taf. 3. Der Wert des Kopfes beruht darin, daß er uns im Original einen dem Vorbild der Neapeler Figuren engverwandten Stil kennen lehrt. Künstlerisch ist er eine wenig bedeutende mittelmäßige Arbeit, weit geringer als der Torso Nr. 698, dem er jetzt aufgesetzt ist. Dieser selbst aber ist von ähnlicher Trefflichkeit wie der berühmte blonde Kopf Nr. 689 desselben Museums: noch stecken altertümliche Züge in dem Körper, aber die Modellierung ist von einer entzückenden Weichheit und Fleischigkeit und doch zugleich von einer Kraft des Ausdrucks, die jenen andern, nur wenig älteren Torso Nr. 692 des Museums, den man gerne der parischen Kunst zuschreiben möchte, dagegen fast verwaschen erscheinen läßt. Daß Kopf und Torso Nr. 698 nicht zusammengehören, mag übrigens schon aus der Tatsache erhellen, daß die Hals- und Muskelansätze der Bruchflächen augenscheinlich nicht zusammenstimmen, sowie daraus, daß der Kopf im Verhältnis zum Körper etwas zu klein erscheint. Er dürfte etwas älter sein als der Torso.

Gesichter, die wir wohl der Kunstrichtung des Myron zuschreiben dürfen. Vergleichen wir z. B. den Kopf seines Diskobol (Bild 59) oder das Athletenköpfchen im Dresdener Museum (Bild 48), das dieser Richtung zugehört, mit dem Kopf des Harmodios: die Profillinie, die Abgrenzung des Haares, der Umriß des Kinns und des Schädels, die Form des Ohrs u. s. w. sind noch fast die gleichen, deutlich schließen sie sich zu einer Stileinheit zusammen. Echt attische Kunst also spricht aus den feinen, etwas spitzen myronischen Gesichtern zu uns und auch seine Vorliebe für stark bewegte Figuren bewährt noch den alten Ruhm der dädalischen Schule, deren große Bewegungsfähigkeit stets gerühmt wurde. So deuten die jungen Heroen der athenischen Demokratie uns bereits an, welche Rolle ihre Stadt in der nahe bevorstehenden glänzendsten Epoche griechischer Kunst einnehmen wird. Und zugleich verweisen sie uns auf die Quelle, aus der die folgende Kunst-epoche ihre kraftvollsten Inspirationen schöpfen sollte: es ist die lebensvolle Jugend, die voll Selbstverleugnung um erhabene Zwecke kämpft: die Jugend, die bei Marathon und Salamis sich schlug, vorzugsweise aber die Jünglinge, die in völlig freundschaftlichen Wettkämpfen in den nationalen Spielen um Preise fochten, denen in Wahrheit erst der Charakter des Siegers den vollen Wert verlieh.

Jünglings-  
statuen

Auch in dieser Epoche ist die nackte männliche Gestalt der Träger der künstlerischen Entwicklung. Es ist die athletische Epoche der griechischen Skulptur, in der die Kunst — ebenso wie die Poesie den Stoff ihrer Oden — von den jugendlichen Kämpfern und den großen nationalen Spielen die Motive ihrer Schöpfungen entlehnt. Ihre eigenen Taten und Pläne waren jenen Menschen wichtiger wie die ihrer Ahnen; das bezeugen uns in gleicher Weise die Darstellungen der rotfigurigen Vasen wie die Reste der großen Skulptur. „Hell bestrahlt der Ruhm den Sieger von Olympia.“ Was die Mitwelt von Pindar, dem Sänger dieser Epoche und dieser Jünglinge, verlangte: Lieder, durchströmt von gerechtem Lob und Preis der Sieger, das bannte auch die gleichzeitige Kunst zum ewigen Gedächtnis in Marmor und vor allem in Bronze. „Bald versetzt uns der eine, bald der andere durch die Anmut, die ihn beflügelt, in Entzücken“, klingt es auch durch den künstlerischen Geist dieser Epoche. In den Hallen von Olympia und Delphi sammelte sich schnell eine bunte Galerie von Bronze- und Marmorstatuen aller Art. Und wenn die Kunst religiösen Empfindungen Ausdruck verleihen wollte, so konnte man dies nur dadurch erreichen, daß man auch der Unsterblichen erhabene Erscheinung in die Statuen dieser athletischen Jünglinge bannte, die ja auch, wie man glaubte, unter dem besonderen Schutz des einen oder andern Gottes standen.

Verfolgen wir die Entwicklung der jugendlich männlichen Gestalt in dieser Epoche: ein scheinbar so einfaches Problem, den im Zustand der Ruhe dastehenden männlichen Körper so darzustellen, daß alle in ihm schlummernden Fähigkeiten lebendig zum Ausdruck gelangen, beschäftigt die griechische Kunst immer aufs neue und lange vergebens. Wir sehen, wie die archaische Steifheit und Gebundenheit sich löst und das Gesetz der „Frontalität“ allmählich durchbrochen wird, wie zunächst der Eindruck des Lebens durch die Bewegung der Gliedmaßen, dann erst durch das wechselnde Mienenspiel erzielt wird, bis die griechische Kunst auch die letzten Fesseln archaischer Befangenheit von sich wirft und der Künstler sogar wagt, das Vorübergehende einer Bewegung festzuhalten. Der erste entscheidende Schritt geschah, als der eine Fuß etwas entlastet zur Seite gesetzt wurde, so daß das Gewicht des Körpers in der Hauptsache von dem einen Bein getragen wurde (vgl. die Figur des römischen Kopisten Stephanos, Bild 49). Erst jetzt war es möglich, das Lasten der Körpermasse auf dem tragenden Bein klar zur Anschauung zu bringen sowie die verschiedenen Funktionen der Beine zu unterscheiden, von denen das eine als feste Stütze diente, das andere in den Gelenken bewegt wurde. Freilich war diese Lockerung zuerst nur gering und dieses Bein noch nicht genügend als zur Fortbewegung bestimmtes Glied charakterisiert. Aber alle Möglichkeiten, die sich aus dieser Verschiebung ergaben, wurden nach und nach durchgeprobt und gaben den Anlaß zu den mannigfachsten Variationen. Allmählich wurde die Gliederung dieser Masse immer deutlicher und die Teile des Körpers mehr und mehr verschoben, bis endlich die Bewältigung

aller formalen Probleme sowie die Gestaltung jedes bedeutenden Inhalts in überzeugender Vollkommenheit, freilich noch immer auf der Grundlage jenes älteren Typus, möglich ward. Doch erst das Ende der von uns betrachteten Epoche sollte die letzte bedeutende Förderung und damit die Lösung jener künstlerischen Bestrebungen bringen, indem der eine Fuß der Figuren in Schrittstellung zurückgezogen wurde, gleich als hielten sie im Schreiten inne. Es ist die Lösung des Problems, mit der der Name Polyklets auf ewig verknüpft erscheint. Freilich waren schon vor ihm Versuche mit diesem Motiv der Schrittstellung gemacht worden: wohl die älteste uns erhaltene Statue, die es uns, wenn auch in einer noch ungeschickten und harten Durchführung zeigt, ist die Figur des sog. Münchener Königs, Nr. 295 der Glyptothek.

Möglichst natürliche Bewegungsfähigkeit und anatomisch richtige Durchbildung einer athletisch geübten Muskulatur sind demzufolge Hauptsache im künstlerischen Streben dieser Epoche; andererseits gehört möglichst einfache und großzügige Behandlung der Nebensächlichkeiten und untergeordneten Details zum allgemeinen Charakter der Epoche. Für die Gesichtsbildung dieser Übergangszeit aber ist charakteristisch die verhältnismäßig starke Betonung der unteren Gesichtspartie, die wulstig schweren Augenlider und die eigentümlich kräftige Form der etwas herabhängenden Unterlippe. Über dem Antlitz lagert durchweg ein gewisser feierlicher, oft fast trüber und mürrischer Ernst, der im auffallenden Gegensatz steht zu den fast maskenhaft verzerrten, lächelnden Gesichtern des vorausgegangenen Archaismus.

Sicherlich gibt ein großer Teil der erhaltenen Werke einst berühmte Originale wieder, zumal sie oft in mehrfachen Wiederholungen auf uns gekommen sind. Andererseits lassen sie sich aber auch verschiedentlich untereinander zu bestimmten Stilgruppen zusammenfügen, sei es daß wir sie als gleichzeitige Werke schulverwandter Künstler betrachten dürfen oder daß mehrere Generationen an ihnen gearbeitet haben. Unser Wissen freilich über die einzelnen Künstler, die an der Ausbildung der nackten männlichen Gestalt sich beteiligt und sie gefördert haben, ist äußerst lückenhaft. Zwar finden wir in den kunstgeschichtlichen Überlieferungen über diese Epoche mannigfache Andeutungen und Spuren für die allmähliche Entwicklung jener Meisterschaft, in allen Einzelheiten natürlich zu wirken, lebensgetreu die Natur und den Rythmus in der Bewegung wiederzugeben: der eine ward zum Meister in der Darstellung des lockeren vollebendigen Lockenhaares, ein anderer verstand, den gespannten Muskel, die gefüllte Ader auszudrücken, ein dritter endlich weiß gewaltige Körperleistungen in der Bewegung uns meisterlich vorzutäuschen. Tatsächlich aber werden wir über diese Epoche doch nur durch zerrissene Nachrichten und vereinzelte Namen unterrichtet, deren ursprüngliche Bedeutung nur geahnt werden kann und die nur unsichere Schlüsse auf die verschiedenen Kunstrichtungen jener Zeit gestatten. Wir müssen daher zumeist darauf verzichten, die einzelnen Statuen mit Künstlernamen zu belegen, wenn es auch ein eigener Reiz sein mag, die Nachrichten der alten Kunstforscher mit verschiedenen Eigentümlichkeiten der uns erhaltenen Werke in Verbindung zu setzen.

Zur Verdeutlichung der Großartigkeit und Mannigfaltigkeit der nackten Jünglingsfigur, von der uns zahlreiche Kopien einst hochgefeierter Apollonfiguren oder jugendlicher Siegerstatuen Kunde geben, seien einige Haupttypen der Epoche vorgeführt:

Die sogenannte Statue des Stephanos, des Schülers des Pasiteles, in Villa Albani zu Rom (s. Bild 49) kann ähnlich wie die Ägineten als ein letzter Ausläufer des archaischen Stiles gelten. Das eherne



49. Statue des Stephanos  
in Villa Albani, Rom.

Original der Figur, die das Vorbild ebenso verweicht wiedergibt wie die übereinstimmenden Figuren der Neapeler und Pariser Gruppe, die man als Orestes und Elektra resp. als Orestes und Pylades zu deuten pflegt (vgl. auch die Köpfe Nr. 357 und 358 der Kopenhagener Glyptothek), kann kaum jünger gewesen sein als der Ephebenkopf Nr. 689 der Akropolis. Die rundlichen Formen und schlanken Proportionen lassen in ihr das Werk eines attischen Künstlers aus dem ersten Viertel des V. Jahrhunderts erkennen. Zugleich aber erkennt man deutlich ihren engen Zusammenhang mit demjenigen älteren Kanon, der wahrscheinlich einst der argivischen Schule des Hageladas eigen war; die Grundzüge der Haltung: das linke Standbein, die Kopfwendung nach links, die gesenkte Rechte, der vorgestreckte Unterarm und die eckigen breiten Schultern mit den anliegenden Oberarmen, dazu noch die Knappheit der Formen, all das hat die Statue mit jenem älteren Kanon gemein.

„Neapeler  
Apollon“

Wie der Figurentypus der Stephanosstatue in der knapperen Auffassung der peloponnesischen Schule sich gestaltet, lehrt uns die Bronzestatue des Apollon aus Herkulaneum in Neapel (s. Bild 50), von der sich Wiederholungen im Louvre sowie im Museo Chiaramonti zu Rom befinden, während uns eine Weiterbildung der Figur der sogenannte Mantuaner Apollon (zwei Wiederholungen des Werkes u. a. in der Kopenhagener Glyptothek, die eine mit der Künstlersignatur des Kopisten Apollonios) vorstellt.



50. Bronzestatue des Apollon,  
Neapel.

In der gesenkten Rechten hielt der Gott das Plektron, die erhobene Linke greift in die Saiten der Leier. Das Standmotiv, die ganz ähnlichen Proportionen des Gesichts, die Bildung der Augen und der breite Mund weisen auf die Verwandtschaft mit der Figur des Stephanos hin. Doch stammt das Werk von einem technisch überlegenen, wohl auch etwas jüngeren Rivalen jenes Künstlers. Die harte, flächenhafte, fast kantige Behandlung des Körpers zeigt den peloponnesischen Charakter des Werkes an. Das Original ist wahrscheinlich gleich der Neapeler Figur von Bronze gewesen; doch wäre die drahtartige Stilisierung der Haare und das harte, kantige der Formen nicht unbedingt für die Strenge entscheidend, wenn man die frühe Epoche dieser Kunst in Betracht zieht. Ja manchmal dürfte sogar eine so absolute Geschlossenheit der Komposition für die ursprüngliche Ausführung in Marmor entscheidend sein. Der Reiz des Werkes besteht namentlich in der eigentümlich weichen und träumerischen, doch etwas dumpfen und trüben Stimmung, die über der Figur liegt und die besonders in dem herabgezogenen vollen Mund und den dicken schweren Augenlidern zum Ausdruck kommt.

Nach Stil und Ausführung erscheint mit dem Neapeler Apollon aufs engste zusammengehörig das bekannte Bronzeköpfchen von der Akropolis (jetzt im athenischen Nationalmuseum Nr. 5960; vgl. Ath. Mitt. XII [1887] S. 372 ff., bespr. von Studniczka); es mag von demselben Künstler stammen wie jener Apollon, fast könnte es von einer verkleinerten Kopie des Werkes herrühren. Stilcharakter und Gesichtsausdruck lassen ferner die Mädchenfigur im Peplogewand, von der sich Wiederholungen in Kopenhagen, in Herakleion auf Kreta etc. befinden (s. Bild 61), verwandt erscheinen. Weiter noch auf der Bahn des Neapeler

Der  
„Thermen-  
Apollon“

Apollon führt der schöne marmorne Apollon des Thermenmuseums zu Rom (s. Bild 51), der indes in den alten Typus mit dem dumpfen Gesichtsausdruck nicht nur größere Energie und Kraft, sondern



51. Statue des Apollon, Rom.

erkennen wir hier vollsaftiges, schwellendes Fleisch, ein Zeichen der attischen Schule. Dem Stilcharakter nach bedeutet das Werk eine direkte Fortsetzung und Weiterbildung der in dem strengen Jünglingskopf Nr. 689 der Akropolis uns erhaltenen Kunstichtung. Die kräftig entwickelten Arme und Schultern der Statue zeugen davon, daß für diese ganze Kunst noch immer unverändert das athletische Ideal das Programm und die geistige Basis bildete. Unter der Haut dieses athletischen Körpers treten die Adern hervor; wir gedenken der Pliniusstelle, wonach Pythagoras von Rhegion zuerst in dieser Zeit solche Einzelzüge an seinen Statuen naturalistisch herausgearbeitet haben soll (34, 50).

Man pflegt außerordentlich viele Werke aus jener Zeit des strengen Stils, deren Nachbildungen uns erhalten sind, mit dem sog. Omphalos-Apollon in stilistischen Zusammenhang zu bringen. Unter anderen werden die sog. Hestia Giustiniani (s. Bild 62) und die verhüllte Frauenstatue in Bild 60, die Figur eines Wagenlenkers aus dem Konservatorenpalast zu Rom ebensowohl wie die sog. Esquilinische Venus (s. Bild 67), von Originalen einige ältere Metopen des Parthenon wie auch die Skulpturen des olympischen Zeustempels gerne um ihn als Mittelpunkt geschart. Die Figuren sind alle nicht nur eine Stilstufe jünger, sondern zugleich in der Formgebung

auch eine neue Freiheit und Schönheit, eine bis dahin ungekamme göttliche Milde hineinträgt. Apollon gibt sich zu erkennen durch den Bogen, den die Rechte hielt, und den Lorbeer, auf den sich die Linke stützte. Das Werk ist im Gegensatz zu jener älteren Schöpfung von rein attischem Charakter. Mit ihm sehen wir bereits phidiasischen Geist in die Kunst einziehen, wie der Stil besonders der Haare zeigt. Die Großartigkeit der Formen und die vornehme Ruhe der Haltung, die merkwürdig überein stimmt mit dem berühmten Krater von Orvieto (Mon. ined. d. Inst. XI, 38 f.), läßt auf einen dem Polygnot nahestehenden Künstler schließen; mit dem Zeus von Olympia zeigt die Figur einige Verwandtschaft in den Nackenlocken, dem Schädelumriß und dem wunderbar gnädigen Gesichtsausdruck.

Das Motiv der Neapeler Apollonfigur im entgegengesetzten Sinne zeigt uns der jenem etwa gleichzeitige sog. Apollon auf dem Omphalos. Von erhaltenen Repliken des Typus seien außer mehreren Wiederholungen des Kopfes die beiden Nachbildungen im athenischen Nationalmuseum (s. Bild 52) und im Britischen Museum hervorgehoben; an zwei weiteren Kopien — eine im römischen Kunsthandel (früher im Palazzo Odescalchi, MATZ-DUHN Nr. 180), die andere im Privatbesitz in Otteiano am Vesuv — sind noch die Attribute des Köchers und des Bogens erhalten, so daß die Bedeutung der Figur hinlänglich sicher ist. Das Original auch dieses Werkes war von Bronze; aber gegenüber den flacheren, knapperen Formen der Neapeler Figur erkennen wir hier vollsaftiges, schwellendes Fleisch, ein Zeichen der attischen Schule. Dem Stilcharakter nach bedeutet das Werk eine direkte Fortsetzung und Weiterbildung der in dem strengen Jünglingskopf Nr. 689 der Akropolis uns erhaltenen Kunstichtung. Die kräftig entwickelten Arme und Schultern der Statue zeugen davon, daß für diese ganze Kunst noch immer unverändert das athletische Ideal das Programm und die geistige Basis bildete. Unter der Haut dieses athletischen Körpers treten die Adern hervor; wir gedenken der Pliniusstelle, wonach Pythagoras von Rhegion zuerst in dieser Zeit solche Einzelzüge an seinen Statuen naturalistisch herausgearbeitet haben soll (34, 50).

Der  
„Omphalos-  
Apollon“



52. Statue des Apollon aus Athen.

weicher und im Ausdruck milder als z. B. die Werke des Kritios und Nesiotes. Zweifellos sind auch alle die angeführten Werke im Stile verwandt, aber ebenso gewiß steckt mehr als eine Künstlerindividualität in ihnen, vielleicht sogar eine ganze Künstlergeneration. Es würde denn auch zu weit gehen, sie alle z. B. für den Künstlernamen des Kalamis in Anspruch zu nehmen,<sup>1)</sup> und was speziell die Figur des Apollon betrifft, so scheint die neuerdings gern geübte Methode, jeden der erhaltenen Apollontypen mit dem Namen eines der berühmten Meister jener Zeit zu belegen, indem man untersucht, zu welchem der uns erhaltenen Kunsttypen die von Plinius überlieferten Kunsturteile am ehesten passen könnten, zu sehr eine *petitio principii*, als daß man sich der dabei gewonnenen Resultate mit Sicherheit bedienen könnte. Freilich, mehr als auf jeden andern würde vieles auf Kalamis und die an seinen Werken gerühmte *λεπτότης καὶ χάρις* („Eleganz und Feinheit, zarter Sinn für strenge Anmut“, wie FURTWÄNGLER in seinen *Intermezzi* S. 13 treffend übersetzt) gut passen. Viele Einzelzüge, die wir von ihm wissen, finden sich an diesem Werke wieder, dessen Künstler gewiß gleich Kalamis ein tonangebender Meister einer großen Schule war, die in den Zeiten des Übergangs eine bedeutsame Wirksamkeit entfaltete und den spezifisch attischen Stil begründen half. Aber nur verschwommene Spuren deuten auf seine ruhmvolle Existenz hin und wir glauben daher selbst, die Frage offen lassen zu müssen, ob jene Kunst-richtung echt attisch oder nur als ein jonisches Reis auf attischem Stamme anzusehen ist.

Von all den zu ihm in Beziehung gesetzten Werken unterscheidet sich der Omphalos-Apollon durch eine Fülle höchst individueller Züge — man beachte vornehmlich die kleinen schmalgeschnittenen, fast dreieckförmigen Augen, die zu blinzeln scheinen, sowie die Partie des Mundes mit seiner lebhaft modellierten Umgebung —, die wir gewiß zum großen Teile auf Rechnung des künstlerisch ziemlich selbständigen Kopisten der Figur setzen dürfen. Als sein nächster Verwandter wird zweifellos der bereits erwähnte Wagenlenker im Konservatorenpalast zu gelten haben. Soweit zwei Nachbildungen einen Vergleich zulassen, gehören die beiden Werke nicht nur nach ihrer gemeinsamen Haartracht, sondern auch nach dem Gesichtsschnitt und der Behandlung der einzelnen Körperformen aufs engste zusammen. Nahe steht den beiden ein altertümlicher Jünglingskopf im Braccio Nuovo des Vatikans (Taf. 3 Nr. 22 bei AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatik. Mus.*). Leider ist er nur eine sehr gering gearbeitete Kopie. Die Haartracht — dichte Locken um Stirn und Schläfen, zwei Zöpfe um den Schädel gelegt und oben verbunden — stimmt mit derjenigen der beiden vorgenannten Werke aufs genaueste überein. Das lange Gesicht freilich mit dem kräftigen Kinn, die Bildung der Augen mit den dicken Lidern, der Zug der Brauen, die Formen des vollen Mundes bringen ihn dem Formcharakter der verhüllten Frauenstatue von Bild 60 näher. Andererseits zeigt eben dieser Vatikanische Kopf aber auch eine auffallende Stilähnlichkeit mit einem der seltenen Originalwerke, die uns aus jener großen Zeit Griechenlands erhalten sind; es ist eine unterlebensgroße, bei den jüngsten Ausgrabungen auf Ägina (1904) zutage gekommene sitzende Sphinx aus Marmor, deren Formverwandtschaft mit dem sog. Omphalos-Apollon man schon bei der Auffindung zu bemerken glaubte. Gewiß haben die beiden letzteren Werke eine Reihe Einzelzüge gemeinsam, die ihre Entstehung in derselben Zeit und aus derselben Schultradition heraus verbürgen.<sup>2)</sup> Aber der Unterschiede, welche die beiden Werke sowohl nach ihrer allgemeinen Anlage wie in der Einzelbehandlung trennen, sind doch zu viele<sup>3)</sup> und erscheint vor allem die Sphinx aus einem weit freieren und lebendiger empfindenden

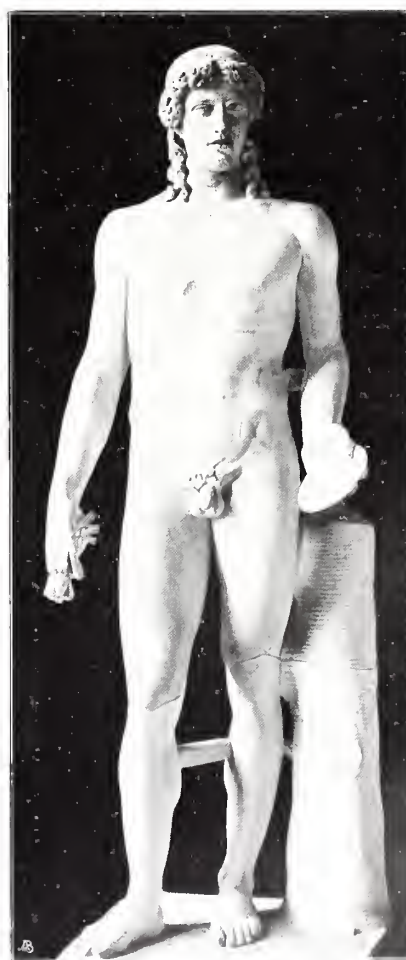
<sup>1)</sup> Vgl. *Röm. Mitt.* XV (1900) S. 179 ff., wo W. AMELUNG so verständnisvoll über diese Stilrichtung urteilt.

<sup>2)</sup> Man beachte besonders die gleichartige Bildung des Mundes, den flachen Schwung der Brauen und die nicht unwichtige Ähnlichkeit in der Art, wie hier und dort das Haar in dichten Locken in Stirn und Schläfen hereinquillt.

<sup>3)</sup> Bei der Sphinx erscheinen vornehmlich alle Formen zarter als beim Apollon, was sich allerdings zum größten Teile daraus erklären ließe, daß wir dort ein originales Marmorwerk, hier die Kopie einer Bronzefigur vor uns haben. Zwischen Brauenbogen und Augenlid spannt sich beim Apollon eine größere Fläche, die dort fehlt. Bei der Sphinx ist die Augenpartie nicht so tief in die Gesichtsläche eingesenkt wie bei der männlichen Statue, das Auge selbst ist weiter geöffnet, die Lider wulstiger und gehen unvermittelt zur Wange über. Die Haarbildung ist im Prinzip ähnlich, in der Durchführung jedoch völlig ver-

Geiste heraus geschaffen, als daß wir in ihnen den Ausdruck einer und derselben Künstlerindividualität sehen könnten. Weit näher steht sie, wie gesagt, dem erwähnten Kopf des Braccio Nuovo, wenn wir die für beide charakteristische Augenbildung, die Formung des Mundes, das stark ausgeprägte Kinn und die Auffassung des Haares betrachten. Und fast ohne Rest glauben wir den Kunstcharakter jener Sphinx in der meist als Demeter mit dem Schleier bezeichneten großen weiblichen Figur Nr. 83 des Berliner Museums wiederzufinden, in deren Kopftypus man zugleich treffend eine unmittelbare Fortsetzung des in der Mädchenfigur von Bild 60 sich darstellenden Stiles aus der Zeit der Parthenos erkannt hat (s. FURTWÄNGLER, Meisterwerke S. 116). Leider besitzen wir in dem interessanten Werke nur die einem späteren Schönheitsideal angenäherte Kopie des herrlichen, aus der Mitte des V. Jahrhunderts stammenden Urbilds. Aber nicht nur der allgemeine Gesichtsumriß und die Haltung des schönen Kopfes, auch die Bildung der Augen, der Mund und die Anordnung des Haares in seiner reichen welligen Fülle gemahnt uns an die Sphinx. Freilich ist nicht zu vergessen, daß der Verfertiger der Berliner Statue in dem Streben, sein Werk nach dem Geschmacke seiner Zeit reicher und freundlicher in den Formen zu gestalten, die wesentlichen Züge des Vorbildes arg verweicht und verschleiert hat. Wie sehr die Schöpfung dadurch an Kraft und Lebensfülle wie auch an ursprünglicher Herbheit eingebüßt hat, können uns zwei in Cherchel aufgefundene weitere Repliken des Werkes zeigen, die die altertümliche Strenge des Originals besser bewahrt haben. Wie das Urbild niemals eine so schwächliche Linienführung des Gewandes zeigte, bei dem alle einfachen, ursprünglichen Züge in eine Menge kleinlicher Faltenmotive aufgelöst und zerschnitten sind, so wird sicher auch der Kopf sich mehr dem der Sphinx mit seiner großartigen Einfachheit und Kraft aller Züge genähert haben: die Augen waren in der Zeichnung kräftiger, die Lippen voller, der Gesichtsumriß fester und charaktvoller, und die Locken werden in größeren einfacheren Gewinden über Schläfen und Ohren hereingehangen sein. In der Würde des Ausdrucks wird sie der sog. Hestia Giustiniani (Bild 62) geglichen haben.

Eine weitere, der vorigen etwa gleichzeitige Schöpfung der Epoche stellt der sog. Kasseler Apollon (s. Bild 53) dar, benannt nach dem vollendetsten der erhaltenen Exemplare des Typus; ein anderes befindet sich im Louvre, eine Wiederholung des Kopfes im athenischen Nationalmuseum, zwei Köpfe in der Kopenhagener Glyptothek u. s. w. Der Gott steht ruhig und fest gleichmäßig auf beiden Füßen, der rechte Arm war gesenkt, der linke im Unterarm aufwärts gehoben. Als Apollon ist er gekennzeichnet durch den Köcher, den der Kopist samt einem Gewandstück an dem stützenden Baumstamm angebracht hat. In der Linken ist also wahrscheinlich auch hier die Leier und in der gesenkten Rechten das Plektron zu ergänzen. Das von einer reichen Lockenfülle umrahmte Haupt ist leicht zur Seite ge-



Der „Kasseler Apollon“

53. Statue des Apollon. Paris.

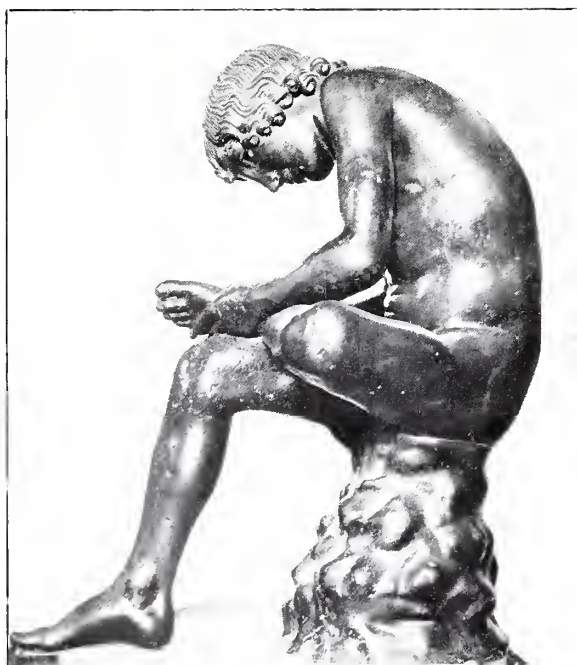
schieden: auch bei der Sphinx ist die Frisur am Hinterhaupt (in einem dichten Bausch) kurz aufgenommen, aber die einzelnen Wellen in überaus freier und lebendiger Weise durch parallele Linien gegliedert, die vom Wirbel ausgehen; beim Apollon ist das Haar in viel härterer Weise in einzelne lange, dünne Strähnen zerlegt. In den Wangen zeigt der Apollon bereits mehr Form, die der Sphinx sind mehr glatt und flächig und alle Übergänge nur erst angedeutet. Und gegen die frische fast kecke Kopfwendung der Sphinx nach ihrer rechten Seite hin erscheint die sanfte Drehung und Neigung des Kopfes beim Apollon eher matt und zaghaft. Die Brust mit den Flügelansätzen ist freilich bei der Sphinx noch schematisch gerundet.

wendet; im Haar trägt er ein einfaches Band. In allen Formen des mächtigen, groß behandelten Körpers, in der Haltung des Kopfes und der ganzen Gestalt äußert sich eine gewaltige, in sich ruhende Energie und Kraft, wie sie ähnlich aus der kleinen Apollondarstellung der Gemme in Bild 14 zu uns sprach. Die Figur ist noch stark in archaischen Reminiszenzen befangen; besonders die Stellung der Füße gemahnt uns an die ältere Weise, wie sie uns ganz gleichartig bei der Statue des Stephanos begegnete. Wie diese ist sie aufgebaut auf den kanonischen Formen der älteren argivischen Schule. Doch erscheint sie mit ihren runden, walzenartigen Gliedmaßen als ein Werk der attischen Schule. Freilich ist hier trotz dieser Fülle der Formen noch jede Sehne straff und gespannt und noch ein weiter Weg zu jener schlaffen Rundlichkeit der Muskeln, zu der spätere attische Werke, wie der berühmte praxitelische Hermes, hinneigen.

Als nächste, wenn auch jüngere Verwandte des Kasseler Apollon seien genannt der Apollonkopf im Louvre Nr. 1279 und das ebendort befindliche bekannte Bronzeköpfchen, das zu der Statue eines jugendlichen Siegers gehörte. In jeder Beziehung weiter entwickelt und doch aufs engste mit der Kasseler Figur zusammengehörig ist die Athenastatue in Villa Albani (HELBIG, Führer II Nr. 775); noch freier ist das Fragment eines weiblichen Kopfes in Florenz (Garten des Palazzo Corsini al Prato; ARNDT-AMELUNG, Einzelverkauf Nr. 320—322), der trotzdem dem Kasseler Apollon so ähnlich erscheint wie eine Schwester dem Bruder; daran schließt sich die Statue des Zeus in Florenz (AMELUNG, Führer Nr. 258), von der mehrere Kopien erhalten sind. Mit dem Kasseler Apollon zeigt er vor allem eine auffallende Ähnlichkeit in der Kopfbildung und Haarbehandlung, obwohl der reichen Durchmodellierung seines Körpers gegenüber die Formgebung am Apollon noch wenig entwickelt erscheint. Doch sind wir mit jener Figur schon von der Mitte des V. Jahrhunderts bis ans Ende der polykletischen Zeit heruntergekommen. Die ganze Gruppe wird einer Schule, wenn auch nicht einem Künstler angehören.

Der  
„Dorn-  
auszieher“

Zeitlich und stilistisch nicht allzuweit von dem Neapeler Bronzeapollon ist die berühmte Bronze-  
figur des sog. Dornausziehers im Kapitolinischen Museum zu Rom anzusetzen, die nach der Sauberkeit



54. Bronzestatue des Dornausziehers. Rom.

und Frische der Ausführung fast den Eindruck einer Originalarbeit macht (s. Bild 54). Ein halbwüchsiger Knabe hat sich auf einen Feldstein hingesezt und ist ganz darein versunken, sich aus der Sohle des Fußes den quälenden Dorn zu ziehen. Vor allem erkennen wir in dem Werke eine hervorragende Schöpfung des Genre-  
stils. Aber gewiß wurde einst auch von diesem tapferen Knaben eine ähnliche Sage erzählt wie von dem wackeren Läufer Ladas, der im Wettlauf gesiegt hatte. Der Sieg ist errungen und erst jetzt, nicht früher, denkt er daran, den Fuß von dem schmerzenden Dorn zu befreien, der ihn während des Laufes verwundet hatte. Dadurch rückt die Figur aus dem Gebiet des Genrehaften hinaus und reiht sich gleichberechtigt der langen Reihe von Sieger- und Athletenstatuen an, die die Lieblingsaufgaben jener Künstler der strengen Zeit bildeten. Vortrefflich ist die Bewegung und Haltung des halberwachsenen Burschen, wie er dasitzt in der Geschmeidigkeit seiner etwas langen und dünnen Glieder und in seiner einfachen, auch bei der

momentanen Beschäftigung sich zeigenden Naivität und Herbheit. Fast vergißt man über so viel Natürlichkeit und Lebenswahrheit die altertümliche Gebundenheit in den stilistischen Zügen der anmutigen Figur. Aber

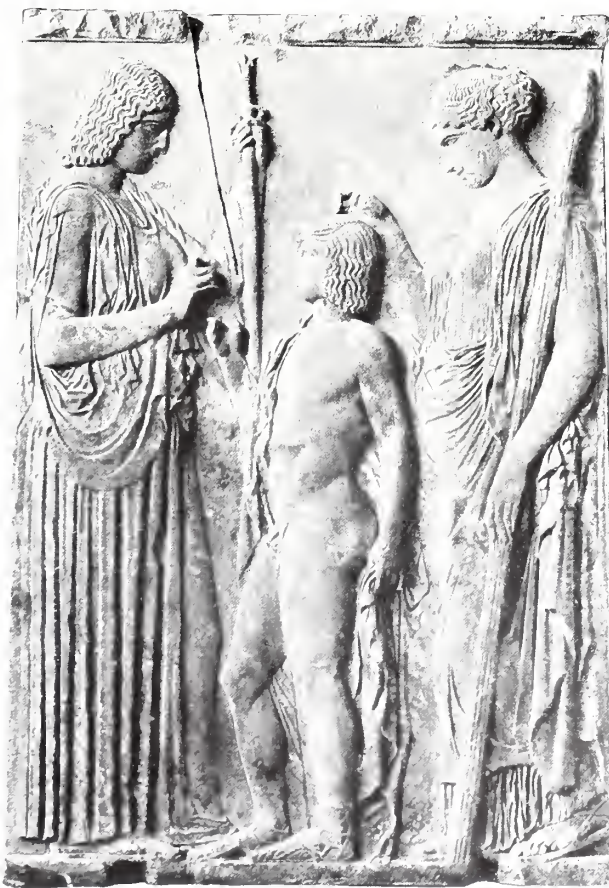


die Flächenhaftigkeit der Brust und der Schultern, der Kopf in seiner Ausdrucksleere, die Schärfe und Länge des Profils sowie die konventionell angeordneten dralitartigen Locken, die steif Stirn und Nacken umrahmen, ohne dem Gesetz der Schwere zu folgen, sagen uns, daß wir es mit einem frühen Werk zu tun haben, das nicht nach der Mitte des V. Jahrhunderts entstanden sein kann. Die nächsten stilistischen Analogien verbinden den Dornauszieher mit jener Gruppe von Künstlern, die den plastischen Schmuck des Zeustempels in Olympia und damit verwandte Werke geschaffen haben. Dort finden wir mehrfach eine ähnliche Vorliebe für genrehafte, unmittelbar aus dem Leben gegriffene Motive, die in der naiven Eckigkeit ihrer Linien und der Kühnheit der Bewegung so plastisch wirken: man vergleiche z. B. die Figur des hockenden Knaben, der mit der Zehe spielt, im Ostgiebel. Dazu kommt die enge Verwandtschaft, die den Kopftypus der Figur mit der Mittelfigur aus dem dortigen Westgiebel verbindet und die sich ebensowohl in der bestimmten Zeichnung der Profillinie wie in dem vollen Oval des Gesichts, der tiefen Begrenzung der Stirn und der Bildung von Auge und Nase kundgibt. Freilich, nirgends findet sich dort eine nur annähernd so feine, zarte Formgebung. Hier ein ernstes lebenswürdiges Kindergesicht mit herben schwächlichen Zügen, dort das kraftvoll gebieterische Antlitz der die ganze Giebelgruppe beherrschenden Gestalt, und ebenso ist auch der Körper des Knaben, der ja für die Betrachtung aus nächster Nähe berechnet



54a. Kopf des Dornausziehers.

war, feiner und strenger als die für die Wirkung in die Ferne derb und sicher gearbeitete olympische Statue. So kann durch diese Ähnlichkeiten nur im allgemeinen die Richtung angedeutet werden, in der wir den Künstler des Dornausziehers zu suchen haben. Weit näher steht dem Werke der Apollonkopf Nr. 64 der Kopenhagener Glyptothek, der, obzwar nur eine trockene römische Kopie, durch die breite Anlage des Untergesichts, die Augenbildung, die vollen Wangen, die eigentümliche Ordnung des Haares seine Herkunft aus demselben Künstlerkreis erweislich macht, dem andererseits aus verwandten Gründen auch des etwas flachliegenden Auges und die etwas breite Stellung der Backenknochen. Dem Athena-



55. Sog. Eleusinisches Relief, Athen.

kopf geben die das Gesicht ganz ähnlich umrahmenden Locken seinen besonderen Reiz und auch dort erkennen wir ein solch hohes Untergesicht mit etwas voller und breiter Wangenpartie, den gleichen Schwung der Brauenbogen, eine ganz verwandte Formung

kopf dürfte allerdings näher noch der strenge lockige Jünglingskopf Nr. 56 der Münchener Glyptothek stehen: vgl. außer der gleichartigen Gesichtsumrahmung durch das vollgelockte Haar die ähnliche Bildung des Mundes, die rundliche Form des Kinns, die Augen. Die beiden Schöpfungen treten in der Weichheit ihrer Formgebung und dem milden Ausdruck des Gesichts jener Gruppe von Werken nahe, die sich um den sog. Apollon auf dem Omphalos zusammenschließt; sie gehören einer bedeutenden Schule an, die der phidiasischen Epoche unmittelbar vorausgeht (vgl. FURTWÄNGLER, Meisterwerke S. 115 f.).

Die kunstgeschichtliche Stellung des Dornausziehers wird aber noch schärfer bestimmt durch seine außerordentliche, bis in Einzelheiten gehende Ähnlichkeit mit der Figur des Triptolemos auf dem bekannten Eleusinischen Marmorrelief (s. Bild 55). Das Relief dürfte etwas jünger sein: die Haartracht des jungen Triptolemos und der Göttin zur Linken (deren Haar noch ebensowenig dem Gesetze des Falles folgt wie beim D.) sowie das Gewand der letzteren mit seinen kannelurenähnlichen Falten zeigen noch Reste des alten Stiles; der Fluß des Gewandes der Figur zur Rechten und die Haltung des Jünglings deuten schon auf die zeitliche Nähe des Parthenonfrieses. Die unzweifelhafte Verwandtschaft mit dem Dornauszieher äußert sich ebenso in der Bildung der einzelnen Gesichts- und Körperformen wie in der ganz gleichartigen Haar-

tracht. Ein noch weiter entwickeltes Werk derselben Richtung stellt endlich der sog. Petersburger Eros dar, gleichfalls die Kopie eines Bronzeoriginals wie die Kapitolinische Figur und mit der nämlichen Haarfrisur ausgestattet. Das hinten in losen Ringeln hinabfallende Haar, das vor dem Schulteransatz endet und über der Stirn in einen Knoten gebunden ist, scheint charakteristisch für diese Gruppe. Der Dornauszieher ist für uns der altertümlichste und zugleich vollendetste Vertreter dieser respektablen Gruppe. Statuen wie diese muß es viele in jenen Zeiten gegeben haben. Aber in der Wahl des einfachen Motivs und dessen lebenswahrer Durchführung in der Haltung und augenblicklichen Tätigkeit des Knaben war dieser Künstler besonders glücklich. Das zeigt der hohe Reiz, den sein anmutvolles Werk in alter und neuerer Zeit besonders auf die Künstler ausübte: es ist nicht nur oft kopiert, sondern auch dem veränderten Geschmack anderer Zeiten entsprechend mehrfach umgebildet und mit neuem Leben erfüllt worden.



Der „Wagenlenker“

56. Bronzestatue eines Wagenlenkers, aus Delphi.

Französische Ausgrabungen in Delphi haben jüngst das herrliche, lebensgroße Erzbild eines Wagenlenkers (s. Bild 56) zutage gefördert,<sup>1)</sup> das einst zu einem großen, ehernen Viergespann gehörte. Es war der Dank für einen im Wagenrennen gewonnenen Sieg. Von der Basis ist nur ein Stein vorhanden; er nennt Polyzalos, den jüngeren Bruder des Gelon und Hieron von Syrakus, als Stifter. Das Werk ist ein kostbares altgriechisches Original aus dem zweiten Fünftel des V. Jahrhunderts und hat bei seiner Auffindung ähnliches Aufsehen erregt wie seinerzeit der Praxitelische Hermes in Olympia, den es aber an künstlerischem Werte ohne Zweifel weit überragt. Hier erkannte man, wie lückenhaft unser

<sup>1)</sup> Vgl. HOMOLLE in „Monuments et mémoires“ (Fondation Piot) IV (1897) S. 169 ff. Tafel XV, XVI; dazu MAHLER in „Jahreshefte des österr. arch. Instituts“ III (1900) S. 142 ff. sowie die neuesten Beobachtungen und Schlußfolgerungen von WASHBURN und SVORONOS in Berl. Philol. Wochenschr. 1905 Sp. 1358 ff. und 1549.

Wissen von der älteren griechischen Plastik und ihrem Entwicklungsgang noch ist. Seine strenge Eigenart verhielt sich spröde und ablehnend zu allem, was man bisher erkannt hatte. Die Fülle, die Mannigfaltigkeit und Unererschöpflichkeit griechischen Kunstschaffens, die die Entdeckung des Werkes uns ahnen ließ, mußte alle berufsmäßigen Systematiker, die das Rezept ewiger Schönheit in der Antike gefunden zu haben glaubten, in größte Verlegenheit setzen; waren sie doch vorher gewohnt, diese ältere griechische Kunstepoche fast ausschließlich durch den Schleier von römischer Kopistenhand zu erblicken.

Hochaufgerichtet, den Blick angestrengt geradeaus gerichtet auf das vorwärtsdrängende edle Rossegespann, den Ausdruck festen Wollens und schwellenden Siegerstolzes in Haltung und Miene steht eine schlanke, athletische Jünglingsgestalt vor uns. Er trägt die für den Wagenlenker charakteristische Tracht, den langen schlichten Chiton, der über den Hüften von einem breiten Gürtel gehalten wird und einen ziemlich weiten Halsausschnitt freiläßt. Die Füße stehen mit leicht auswärtsgerichteten Spitzen dicht nebeneinander und ruhen mit ganzer Sohle fest auf dem Boden auf. In den geschlossenen Händen (NB! die Handhaltung der alten sog. Apollines), ruhten die Zügel des Gespanns; die Oberarme folgen, ziemlich dicht an den Körper gepreßt und nach vorne geschoben, der Richtung der Unterarme, die dem Drucke der Zügel nachgebend etwa wagrecht vorgestreckt waren. Der Oberleib samt dem Kopfe erscheint von den Hüften aus unmerklich nach der rechten Körperseite gedreht. Starr und regungslos, mit gleichmäßig angespannten Muskeln verharrt er in seiner Stellung, kein Zug der Falten verrät, daß ein Lüftchen mit dem Gewande spielt: das Gespann bewegte sich also im Schritt oder war ruhig stehend gebildet und die siegreiche Fahrt ist bereits beendet zu denken.<sup>1)</sup>

Die ganze Frische eines Originalwerks eignet dieser Jünglingsgestalt. Zwar die den Kanneluren einer Säule nicht unähnlichen breiten Faltenzüge des langen Kutscherrockes (vgl. zu der Tracht die schon herangezogenen syrakusanischen Münzen) wirken jetzt etwas langweilig. Sie finden sich aber ganz ähnlich bei den peplogewandeten Frauenfiguren jener Zeit, so einer Statue im Thermenmuseum (vgl. Bild 61), dem Relief der sog. trauernden Athena von der Akropolis, der sog. Hestia (s. Bild 62), den Gewandfiguren aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels u. a. Beim Wagenlenker ist der gleichmäßige Fluß des Gewandes durch den einst vorhandenen Wagenkasten, in dem er stand, verdeckt und unterbrochen zu denken. Mehr Mannigfaltigkeit zeigt seine Behandlung denn auch am Oberkörper, wo es sich leicht vor der Brust und am Rücken bauscht und wo die Ärmel der größeren Bewegungsfreiheit zuliebe bis etwa zur Mitte des Oberarms in die Höhe gerafft sind. Die Erzarbeit an den nackten Teilen, dem muskelschwellenden Arme, den Füßen, die in ihrer naturalistischen Bildung schon manchem wie von lebenden Füßen abgeformt erschienen, und besonders am Kopf, in der Darstellung der Locken und Augenwimpern ist von entzückender Feinheit; das Gesicht mit den lebensvollen Zügen, dem vollen runden Kinn, den aufmerksam ausblickenden Augen hat etwas ungemein Fesselndes und fast schon Bedeutendes.

Ein nicht gerade großer Kopf sitzt unmerklich vorgebeugt auf einem schlanken Halse mit kräftig geschwungenem Nacken. Erscheint das Hinterhaupt etwas klein — eine Eigenheit, die das Werk mit den meisten Figuren der älteren Zeit teilt —, so fällt dagegen die außerordentliche Höhe und runde Wölbung des Oberkopfes, der wir keine ganz gleichartige Erscheinung aus unserem Typenvorrat des Altertums an die Seite setzen können, um so mehr auf. Die gesamte Haarmasse erscheint in kurze lanzettförmige Lockenbüschel gegliedert, die an Oberkopf ziemlich flach anliegen, vor den Ohren und im Nacken sich plastisch und in reicher Kräuselung abheben. Es ist die Haartracht, die fortan für die Darstellung kurzgelockten Haares modern bleibt und deren ältere Vorstufe wir in dem Rayetschen Kopf

<sup>1)</sup> Auch an der Quadriga, die der Avers der alten Tetradrachmen von Syrakus regelmäßig zeigt — die Wahl des Münztypus ist wahrscheinlich auf einen agonistischen Sieg Gelons in einem nationalen Spiele zurückzuführen, wenigstens kann der Beginn seiner Prägung nicht weit vor Gelons Zeit fallen —, sind die Pferde bis tief in die phidiasische Zeit hinein stehend oder höchstens im Schritt gehend gebildet; erst vom letzten Drittel des V. Jahrhunderts bäumen sich hier die Pferde und galoppieren.

in Kopenhagen erkannten (s. oben S. 117ff.). Den Oberkopf umwindet ein breites, nach rückwärts schmaler werdendes Band, das hinten gebunden ist; der größere Teil der Stirne wird durch diese Binde verdeckt.<sup>1)</sup> Was die Modellierung des Gesichtes angeht, so ist die Nase schmal und feingeschnitten, die

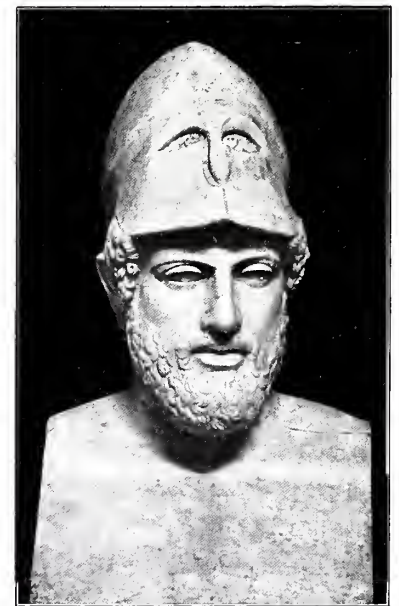


57. Kopf des Wagenlenkers aus Delphi.

tigen Bronzekopf von der Akropolis (Nr. 6446) im ath. Nationalmuseum); in seiner schwellenden Fülle wirkt er fast wie von außen her aufgesetzt und ähnelt darin etwas den Negertypen. Das feingebildete Ohr endlich zeigt eine breite, große Muschel und erinnert in dieser Eigenart an eine zahlreiche Gruppe strengstiliger Werke: vgl. den Marmorkopf von der Akropolis in Bild 43, den sog. Apollon aus dem Olympia-Westgiebel (Bild 44), das Bronzeköpfchen von der Akropolis im ath. Nationalmus. Nr. 5960 u. a.

Seiner allgemeinen Stilrichtung nach reiht sich der Kopf jener großen Gruppe von Werken mit hohem Untergesicht an, die der Stilstufe des Übergangs vor Phidias-Polyklet zugehört; der Kopf der Statue 698 der Akropolis, die Tyrannenmörder und die Skulpturen des Selinuntischen Tempels E, der Kopf der Dekadrachmen von Syrakus und die Jünglingsdarstellung der Berliner Euphroniosschale (auf die schon Homolle S. 205 Fig. 11 seiner Publikation verweist), das Bronzeköpfchen von der Akropolis im athenischen Nationalmuseum Nr. 5960 und die Figuren der Olympia-Giebelgruppen, der bronzene Apollonkopf von Devonshire sowie der Dornauszieher u. a. kommen hier in gleicher Weise in Betracht, doch ist dies Kennzeichen zu allgemein und Werken allzu verschiedenartiger Stilrichtungen eigen, um daraus einen sichern Anhaltspunkt für den Charakter des Wagenlenkers zu gewinnen. Von dem blonden Ephebenkopf in Bild 43, der von Homolle

Wangen sind flach und mager, das Knochengestüst besonders am Jochbein stark erkennbar. Die Brauenbogen setzen von der Nasenwurzel in scharfem Winkel ab und beginnen erst gegen die Schläfen zu zu schwingen. Die Augen sind groß und weit geöffnet; die Augäpfel heben sich weiß mit brauner Iris und schwarzer Pupille von der dunklen Bronze ab. Die Lippen waren vergoldet und die Siegerbinde mit Metalleinlagen geschmückt. Charakteristisch für dies Gesicht ist außer der steilen Stirn- und Nasenlinie der im Verhältnis zur Gesichtslänge kurze Abstand zwischen Mund und Auge. Dazu das außerordentlich kräftige, hohe Kinn! Auch der Mund ist äußerst individuell in seiner Form: er sitzt zu hoch bei der Nase — vielleicht der einzige Fehler, den wir dem Künstler nachweisen können! —, von der Mitte der Oberlippe springt das Zäpfchen stark nach abwärts vor, die Unterlippe ist breit und wulstig (vgl. dazu den lebensgroßen bär-



58. Kopf des Perikles von der Marmorherme im Vatikan.

<sup>1)</sup> Xenophon Sympos. 5,9 berichtet, daß die Kampfrichter den Siegern solche Tänien zusprachen; vgl. oben S. 120.

in vorderster Reihe zum Vergleiche herangezogen wurde, unterscheidet sich der Wagenlenker ebensowohl in den Linien des Schädels und des Untergesichts, durch die weite Augenöffnung und das knochig derbe Gesicht als auch in der Durchbildung der einzelnen Partien,<sup>1)</sup> die bei dem doch etwas älteren attischen Werke auf eine gewisse Weichheit und Fülle der Formen abzielt, bei dem Bronzewerk dagegen in der großzügigen Wiedergabe harter energischer Züge ihr Ziel erkennt. Dementsprechend ist auch der stille sich selbst bewußte Ernst, der in jedem dieser beiden Gesichter spielt, von grundverschiedenem Ausdruck, wie es sich schon in der Haltung des Kopfes dokumentiert: dort ein träumendes Sinnen und ein sanftes Neigen des Hauptes zur Seite, hier zielbewußte Kraft, die rücksichtslos dem Ziele zustrebt. Nur in wenigen Äußerlichkeiten (dem leichten Vorspringen der Unterlippe, der Größe der Ohrmuschel) besteht einige Gemeinschaft; sonst sind die beiden bedeutsamen Schöpfungen so verschieden, als zwei zeitlich nicht allzuweit voneinander entfernte Werke der gleichen Kunststufe überhaupt sein können und es ist zweifellos nicht so sehr der zeitliche Unterschied, der zwischen ihrer Entstehung liegt, als vielmehr die große Gegensätzlichkeit der Stilrichtung und der künstlerischen Individualität, die sich in den beiden Arbeiten so unabweisbar geltend macht. Nicht ganz so ferne stehen, wie schon Homolle bemerkte, dem Werke die gleichfalls etwas älteren Figuren der Tyrannenmörder: neben der ähnlichen Knappheit der Modellierung und der Schlankheit der Körperformen ist manch verwandter Zug der Gesichtsbildung, insbesondere der Mundpartie nicht zu verkennen. Am deutlichsten werden die Ähnlichkeiten der beiden Arbeiten im Profil: das kleine Mittel- und hohe Untergesicht, die etwas kurz geratene Oberlippe, die kleine Nase finden wir hier wie dort; auch der Umriß des Haaransatzes gleicht sich in beiden Werken. Zugleich tritt aber, was schon beim vorhergenannten attischen Werk an Gegensätzlichkeiten erwähnt wurde, hier noch schärfer hervor. Beim Harmodios kantige und vielfach gebrochene Linien, bei der delphischen Figur ein freieres Ausschwingen der Bogenform, wie ein Vergleich der Kopfform sowohl (hier gewölbt, dort schräg vom Scheitel abfallend) wie des Kiefers (hier rundlich, beim Harmodios eckig geführt) deutlich macht; sogar die Mundwinkel sind beim Wagenlenker abgerundet, beim Harmodios spitzwinklig geführt. Völlig verschieden ist ferner die Haarbehandlung; auch die Stirne, die beim W. ziemlich hoch und fast geradlinig mit der Nase verläuft, ist beim H. niedriger und zeigt an der Nasenwurzel eine scharfe Einziehung; die Profillinie verläuft beim W. mehr steil, beim H. mehr schräg. Der Brauenbogen ferner schwingt beim H. nach außen zu abwärts, beim W. mehr nach aufwärts. Das Auge ist beim W. richtiger ins Gesicht eingebettet und das Oberlid überschneidet bereits das überaus feingebildete Unterlid in natürlicher Weise. Ist weiterhin der Übergang vom Auge zur Wange beim W. reicher und fast zart gebildet, so ist dagegen die Wange selbst beim W. flach und mager, beim H. mehr fleischig behandelt; je nach der Lage des Jochbeins (beim W. tiefer, beim H. höher) erscheint sie bei dem älteren Werk etwas in die Höhe geschoben, beim jüngeren mehr nach abwärts gerückt. Endlich ist das Kinn bei dem attischen Werk mehr nach vorn geschoben und das Ohr mehr gerade gestellt, anders geformt und behandelt. Von Werken der Kleinkunst mag vor allem das weibliche Kopfrelië des seltenen Zehndrachmenstücks von Syrakus, das sog. Demarateion, zum stilistischen Vergleich herangezogen werden. Die Arbeit ist zwar offenbar noch etwas älter, doch fällt nicht nur die Ähnlichkeit in dem hohen Untergesicht mit dem kräftig entwickelten Kinn, sondern auch die ähnlich starke Betonung der wulstigen Lippen des kleinen Mundes, die Linie von Stirn und Nase, der ähnlich gewölbte, wenn auch nicht so hohe Schädelumriß auf. Unter den Münzen ver-

<sup>1)</sup> Bei dem attischen Werke flieht der Oberkopf in flacherem Bogen zum Scheitel, das Untergesicht ist kleiner, aber auch steiler und in der Linienführung eckiger. Die Auffassung und Behandlung der Haar­masse ist ebenso verschieden wie die dargestellte Haartracht. Dazu die abweichende Form der Augenöffnung! Daß das Auge beim Akropoliskopf noch zu weit vorne in der Gesichtsoberfläche liegt, mag ebenso wie die wulstenartige Bildung der Lider und das unvermittelte Ansetzen der Wangen unter dem Auge in der größeren Altertümlichkeit des Werkes seine Erklärung finden. Die Form­behandlung beim Wagenlenker ist aber nicht nur vorgeschrittener, sondern auch derber und realistischer, die Linienführung mehr rundlich ausschwingend, beim Akropoliskopf noch etwas steifer und eckiger.

dienen diese seltenen Stücke deswegen besondere Hervorhebung, weil wir hier eines der frühesten Beispiele vor uns sehen, wo der Mund — im Gegensatz z. B. zu dem etwa gleichzeitig entstandenen jüngeren athenischen Münztypus — bereits keine Spur des früheren Lächelns mehr zeigt; dazu fällt beim Demaration die fortgeschrittene und locker werdende Bildung des Haares auf, ein Umstand, der in ähnlicher Weise auch für den Wagenlenker charakteristisch ist.<sup>1)</sup>

Der Zeitstufe seiner Entstehung noch näher führt uns der Vergleich der delphischen Bronze mit der Mittelfigur aus dem Westgiebel des olympischen Zeustempels. Fast erscheint der Wagenlenker von einem etwas altertümlicheren Künstler geschaffen als die mächtige Marmorgestalt vom Zeustempel, zumal wenn wir bedenken, daß jene Einzelfigur in allen Teilen viel feiner und liebevoller durchgearbeitet ist als die für die Fernwirkung von unten berechnete olympische Statue. Aber nicht nur ist bei dem „Apollon“ das Untergesicht noch steiler gestaltet; er zeigt in allen Linien Härten und Ecken, wo wir beim Wagenlenker eine vollere Rundung und leichtere Flüssigkeit erkennen. Ebenso ist beim Wagenlenker die Augenpartie und der Übergang zur Wange etwas weicher und natürlicher in der Formgebung. Doch ist der zeitliche Abstand zwischen beiden Werken gewiß nur ein geringer und beide Künstler verfügen über das gleiche Maß technischer Freiheit. Um so deutlicher treten die Verschiedenheiten hervor, die die beiden Werke stilistisch trennen. Nicht nur die Haarbehandlung, die Augenbildung, Sitz und Gestalt der Ohrmuschel sind anders, auch die Schädelform, die in dem Marmorwerk mehr flach und kantig schwingt, bei der Bronze mehr rundlich nach oben ansteigt. Entwickelt sich dort das Profil im allgemeinen in einer Geraden, so zeigt es hier, besonders im Untergesicht, mehr Rundung und Bewegtheit der Linie. Die mittlere Gesichtspartie bei den Tempelskulpturen ist groß zu nennen, der Wagenlenker dagegen zeigt zu dem hohen Untergesicht ein auffallend kleines Mittelgesicht. Als Ganzes betrachtet ist der Wagenlenker viel geschlossener in der Komposition und mehr plastisch aufgefaßt als die mehr malerisch in die Ferne wirkenden Figuren der olympischen Gruppe, was ja wohl in gleicher Weise für die Bestimmung der beiden Werke wie für den Stil ihrer Künstler charakteristisch ist; man vergleiche z. B. die so malerisch erfaßte und dementsprechend fast frei wirkende Art der Gewandbehandlung im Giebel und dagegen die schlichten, architektonisch strengen Linien und Formen am Kleid der delphischen Figur.

Von Werken, die sicherlich ein volles Menschenalter jünger als der Wagenlenker sind, führt uns der Vergleich der Haarbehandlung, der Form der Nase, des Kinnes auf die Werke des polykletischen Kreises. Die Behandlung des auch bei den älteren polykletischen Werken noch ziemlich anliegenden Haares führt nur weiter, was dort begonnen ist, und in ganz gleicher Weise dringt auch bei diesen vor dem Ohr ein Büschel ähnlich behandelte, rundplastische Löckchen unter der Siegerbinde hervor. Ebenso stehen sie in der Augenbildung und der Form der Nase sich nahe. Freilich ist der Mund beim Wagenlenker noch weit strenger in der Bildung und das Untergesicht höher und härter in der Linie, während es bei jenem klein und von weichem, rundlichem Profil ist, so daß das ganze Gesicht beim Wagenlenker viel länger erscheint; auch das außerordentlich lebendig und individuell gebildete, breite Ohr des Wagenlenkers paßt nicht zu dem mehr konventionell behandelten, kleinen Ohr des Diadumenos z. B., wie überhaupt die schlankeren Proportionen des Wagenlenkers nicht zu dem Wuchs polykletischer Figuren stimmen. In diesen Punkten, wie auch in dem im Kopfe sich ausprägenden Streben nach individuellem, charakteristischem Ausdruck mag der Wagenlenker mehr eine mit den attischen Werken der kritiosschen und myronischen Stilrichtung verwandte Hand verraten, während die polykletischen Gesichter mehr auf die Formensprache der Stephanosfigur zurückzuweisen scheinen. Man vgl. z. B. das Köpfchen aus Perinth in

<sup>1)</sup> Treffend lassen sich mit dem Wagenlenker auch die Profile der rf. Vasenbilder bei HARTWIG, Meisterschalen Taf. XXIV (Peithinos) und XXIX (Hieron) vergleichen; nach Zeit und Stil sehr nahe verwandt erscheint auch das rf. Vasenfragment in Elite des mon. céram. I 29: ein prächtiger strengstiliger Jünglingskopf mit reichem Ohrgehänge und breiter, mit Pegasosprotonen verzierter Stephane.

Bild 48: auch hier stimmt die Haarbehandlung überein, nur ist die Haarmasse bereits plastischer erfaßt — ein Zeichen der vorgeschritteneren Kunststufe; bei beiden ist der Hinterkopf scharf eingebogen. Doch Kopfform, Mundbildung und Stirne sind verschieden, auch im Verlauf der Brauenbogen gleichen sie sich nicht und das Dresdener Köpfchen zeigt ein mehr schräges Profil, der Wagenlenker ein kräftiger entwickeltes Kinn. So hält also der Wagenlenker nach der Auffassung des Werkes wie nach gewissen Eigentümlichkeiten in der Bildung des einzelnen ungefähr die Mitte zwischen der Stilrichtung der argivischen Schule und der attischen, wenn anders sich von späteren Werken auf ein älteres Entwicklungsstadium schließen läßt.

Von jüngeren Werken sei schließlich noch die bekannte Büste des Perikles (Bild 58) zum Vergleiche herangezogen, eine Arbeit des Kresilas aus der Zeit der vierziger Jahre, deren Original ebenfalls aus Bronze war und die uns durch drei Wiederholungen in Marmor (zu London, Rom und Berlin) gut beglaubigt ist. Es sind nicht so sehr äußerlich auffallende Merkmale, welche dies Werk mit dem Wagenlenker, von dem es der zeitliche Abstand eines Vierteljahrhunderts trennt, verbinden, als vielmehr die große Übereinstimmung in der Schädelstruktur und der allgemeinen Anlage des Gesichts. Die Ähnlichkeit erkennen wir vor allem im Linienzug der Stirn- und Nasenpartie, des kräftig modellierten Kinns, endlich in der Ausschwingung des Nasenrückens. Es ist auch derselbe Schwung der Brauenbogen, die in scharfgebrochenem Winkel an der Nasenwurzel ansetzen und deren höchster Punkt mehr gegen das äußere Ende des Bogens zu liegt. Es ist ferner derselbe gestreckte Schnitt des Auges mit den schweren dicken Lidern und der starkbetonten Tränenkarunkel, dieselbe auffallend kleine Distanz der inneren Augenwinkel und das gleiche schmale Gesicht mit den flachen, mageren Wangen. Und hier wie dort erkennen wir die gleiche Behandlung der Wangenpartie, die das Knochengerüst überall so markant durchscheinen läßt. Auch das stark entwickelte Untergesicht und die verhältnismäßig kleine mittlere Gesichtspartie finden sich bei beiden in gleicher Weise. Vielleicht am deutlichsten in die Augen fällt die Übereinstimmung der Haarbehandlung: kleine Ringellöckchen, die an den Schläfen überaus plastisch hervorquellen und dort in ihrer Gruppierung etwa die Form eines rechtwinkligen Dreiecks beschreiben. Es ist endlich derselbe volle sinnliche Mund, der wie auf die Gesichtsoberfläche aufgelegt erscheint: die leicht vordringende Unterlippe und die Art, wie die Oberlippe in der Mitte aufgeholt erscheint, finden sich hier wie dort. In der Anlage der beiden Köpfe etwas Großzügiges, das wir z. B. an den polykletischen Werken vergeblich suchen. Nach allem stehen sich die beiden Arbeiten in Stil und Auffassung so nahe, als man es von zwei zeitlich um etwa eine Generation auseinanderliegenden Schöpfungen, einem Original und einer Kopie, erwarten kann, um zu dem Schlusse zu gelangen: die beiden Werke gehören zwei engverwandten, ja vielleicht der gleichen Schulrichtung an. Gewiß gehen die beiden Arbeiten stilistisch nicht restlos ineinander auf. Es bleiben noch gewisse Eigentümlichkeiten, die dem Wagenlenker allein zukommen und die ureigenste Handschrift seines Meisters darstellen. Andererseits ist der Perikles stilistisch ein weit entwickelteres Werk, das Haar viel plastischer erfaßt, die Lider nicht mehr so wulstig, das Auge liegt tief eingebettet im Gesicht, alle Übergänge sind ausgeglichener. Aber die beiden Werke könnten sehr wohl von Lehrer und Schüler sein.<sup>1)</sup> Steht

<sup>1)</sup> Was man damals von einem Porträt verlangte, wird nun erst so recht deutlich: weder der so individuell wirkende lebensprühende Mund noch das von schweren Lidern beschattete Auge, weder der hohle Schädel noch die Haarbehandlung oder die glatten Wangen entsprechen den wirklichen Zügen des Dargestellten (sie sind vielmehr charakteristisch für die Stilrichtung des Künstlers und das technische Vermögen seiner Zeit); einzig die eigentümliche Neigung des Hauptes nach der Schulter, die Bartracht und als allgemeines Kennzeichen das Attribut des Helmes bleiben uns als die wenigen der Wirklichkeit entsprechenden Züge, die der Künstler von dem Dargestellten in sein Bild mit hinübergenommen hat. Was sich da aus Formen und Linien so zusammengefügt, ist weniger als ein Porträt nach unserer modernen Auffassung — und doch auch weit mehr als ein Porträt von heutzutage! Es ist eine Paraphrase zum Thema Perikles, ein Kommentar zum Kapitel Perikles. Gewöhnt, für ihre Jünglinge Idealgestalten zu bilden, kommen diese Künstler ganz von selber auf die ideale Note, wenn sie porträtieren. Unrecht wäre es, sie deswegen zu schelten und etwa zu sagen, daß sie schmeicheln. Diese Künstler tun nur, was im Grunde jeder echte Porträtist zu jeder Zeit tut: er übertreibt, was ihm gefällt, bis es einen gewissen für ihn und seinen Zeitstil gültigen allgemeinen Ton erreicht hat. Dem Kresilas aber gefiel das Edle, Schlichte

das delphische Werk der Zeitstufe nach näher den Tyrannenmördern, so steht es nach Stil und Geschmack weit näher beim Perikles.

Die Entstehungszeit des Weihgeschenkens des Polykalos ebenso wie sein stilistisches Verhältnis zu den bedeutenderen uns erhaltenen zeitgenössischen Skulpturen erscheint darnach ziemlich genau bestimmt. Es ist die Zeit, in der die „Hestia“ sowie die Typen der Frauenstatuen in Kopenhagen, im Thermenmuseum und zu Herakleion, der Dornauszieher und die Olympiaskulpturen geschaffen sind. Nicht unzutreffend wird man, mit Rücksicht auf die Familie des Stifters des Werkes, an die Zeit der Hieronlieder des Bakchylides (carm. III—IV) erinnern, die zwischen 476 und 468 v. Chr. gedichtet sind. Für die Stilrichtung des Werkes scheint ein neues Licht von dem Namen des Kresilas auszugehen; aber leider kennen wir von seinen Lebensumständen nicht viel mehr als den Namen seiner kretischen Heimat und den Aufstellungsort einiger seiner Werke. Auch daß er, wenigstens zeitweise, in Athen gearbeitet hat, mögen wir erschließen — doch was beweist dies bei dem damals schon erreichten hohen Grad der „Internationalität“ des künstlerischen Schaffens, in den die vorher lokal geschiedenen Kunstschulen jetzt eingetreten waren! Weit mehr will es bedeuten, daß die Bronze das von ihm bevorzugte Material gewesen zu sein scheint. Der Stil seiner Werke aber ist vom attisch-phidiasischen ebensoweit entfernt wie vom polykletisch-argivischen. Und das nämlich gilt auch vom Wagenlenker. Alle die oben angeführten Beispiele bieten wohl mannigfache Parallelen zu gewissen Einzelzügen der Figur und charakterisieren uns wohl die Zeitstufe des herrlichen Werkes, ohne uns aber über die Zugehörigkeit des Werkes zu einer bestimmten Schule Sicheres zu offenbaren. Diese kräftigen, großen Züge gleichen eben niemand so recht. So ist es auch, wenn Homolle auf Kalamis als den Urheber des Wagenlenkers rät, mehr eine schöne Vermutung denn ein wissenschaftliches Ergebnis, zumal bei den schattenhaften Umrissen, die jene Künstlergestalt für uns hat. Der feine Sinn für das „Liebliche und Zarte“, der dem Kalamis zugesprochen wird, läßt sich dem Künstler des Wagenlenkers gewiß nicht nachrühmen.<sup>1)</sup> Von seinem Werke läßt sich nur dies mit einiger Bestimmtheit behaupten, daß es nicht der attischen Schule angehört. Es mag der peloponnesischen Richtung oder, wenn wir einer Vermutung Raum geben dürfen, der leider bis jetzt verschollenen äginetischen Schule angehören. Gerade in der Zeit, die wir betrachten, kurz vor dem Untergang ihres politischen Gemeinwesens, hatte diese letztere sich noch einmal in herrlicher ungeahnter Blüte entfaltet. Glaukias, Kallon, Onatas sind Künstler, deren Namen neben den besten jener Zeit, neben Hageladas, Hegias, Kalamis u. a. mit Ehren genannt werden. Und gerade jene Künstler sind es auch — vielleicht gaben hiezu die handelspolitischen Beziehungen zwischen Syrakus und Ägina den nächsten Anlaß —, die vorzugsweise von den Mitgliedern des syrakusanischen Herrscherhauses mit der Ausführung ihrer künstlerischen Aufträge betraut werden. Die Ägineten genossen damals besonders als Erzkünstler hohen Ruhm. Unter „äginetischen Werken“ aber scheint man im Altertum Figuren mit geschlossenen Beinen (im Gegensatz zu denen der attisch-dädalischen Schule und der ägyptischen Stilart) verstanden zu haben;<sup>2)</sup> auch dazu würde die Figur des Wagenlenkers vortrefflich passen, wenn andererseits sich auch sagen läßt, daß das Bewegungsmotiv der Figur ein ganz individuelles ist und lediglich aus der Bedeutung der dargestellten Handlung erklärt werden kann. Aber auch der Taras und der Phalantos, die Onatas für die Tarentiner in Delphi gebildet hat und von deren Aussehen uns Tarentiner Münzen vielleicht eine Vorstellung vermitteln, scheinen nicht viel anders dargestellt gewesen zu sein. Nur der von den äginetischen Giebelgruppen (s. unten Kap. X) scheinbar gänzlich

<sup>1)</sup> Eher könnte uns die Eigentümlichkeit des hohen Untergesichts, die das Werk mit den Tyrannenmördern und verwandten Arbeiten teilt, auf eine den Künstlern Kritios und Nesiotes nahestehende Richtung weisen, sofern überhaupt Attisches in dem Werke steckt. Vgl. die sog. Bronze Sciarra der Kopenhagener Glyptothek, die noch in manchen andern Punkten (vgl. Haltung, Haarbehandlung) als eine ältere Vorstufe der uns im Wagenlenker vorgestellten Kunst gelten kann.

<sup>2)</sup> So treffend FURTWÄNGLER, Meisterwerke S. 720 ff. nach Hesych. v. *Ἀγρινεὺς ἄκρα*; und wo Pausanias von äginetischer Weise spricht, verbindet er nach den ihm vorliegenden Quellen offenbar denselben Sinn damit.

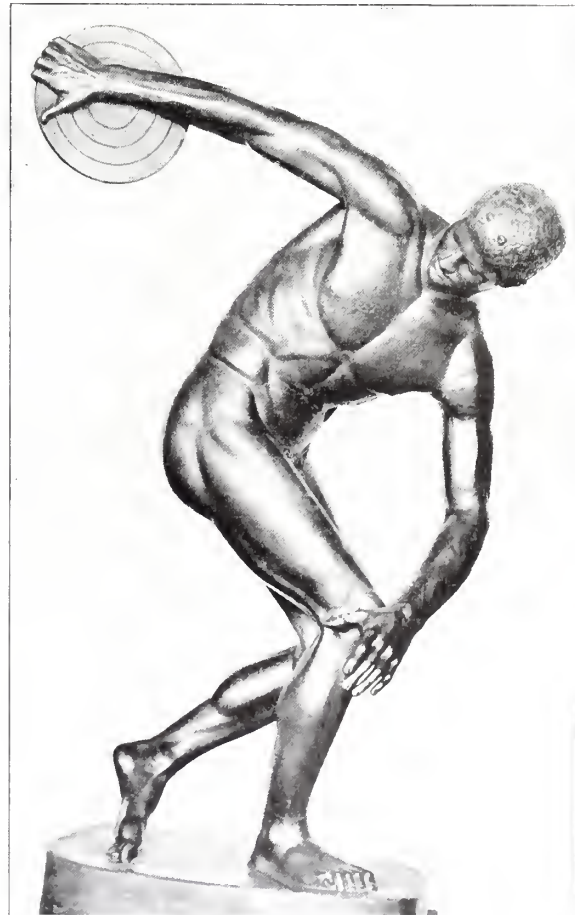


verschiedene Stil des Wagenlenkers spricht gegen unsere Annahme. Erinnern wir uns jedoch, wie in dieser Zeit voll raschen Wechsels und kurzer Übergänge auch in Athen die Gegensätze aufeinander stoßen! Wie dieses machte Ägina damals eine gewaltige Schwenkung von seiner überseeischen Verbindung mit Kreta und Samos nach der Peloponnes und Argos hin. Mit argivischen, sikyonischen und attischen Künstlern haben damals die äginetischen Meister zusammengearbeitet. Betrachten wir aber die vorzügliche und fast naturalistische Ausführung der Arme und besonders der Füße des Wagenlenkers und vergleichen sie mit entsprechenden Teilen der Ägineten, z. B. mit der Figur des sog. Herakles oder des Gefallenen (s. Bild 73) aus dem Ostgiebel, so ergibt sich hier in der starken Betonung des anatomischen Moments ein gemeinsamer Zug in den beiden Werken, dessen Bedeutung wahrhaftig nicht zu unterschätzen ist.

Ist der Wagenlenker ein Werk des Onatas, so ist damit sein Stil und seine Art und seine kunstgeschichtliche Stellung ziemlich scharf umrissen. Das Harte, Strenge in der Figur, das Gebundene in der Haltung würde gut zu dem Wenigen passen, was uns das Zeugnis des Pausanias von seiner Art verrät. Und wenn wir sehen, daß die Frauenstatuen aus Kreta und dem Thermenmuseum (Bild 61), die „Hestia“ (Bild 62), das Mädchen aus Bild 60, die Skulpturen des Olympiagiebels, der Dornauszieher u. a. dem Wagenlenker etwa gleichzeitig sind, so paßt hiezu vortrefflich die Überlieferung, daß mit Onatas gleichzeitig Hegias, Hageladas und Kalamis arbeiteten (letzterer wird gar als sein Mitarbeiter bei einem größeren Werke genannt) und daß etwas ältere Zeitgenossen von ihm sein Landsmann Kallon und der Sikyonier Kanachos gewesen seien. Doch wir müssen uns bescheiden und sagen: der Meister war gewiß einer der Ersten seiner Zeit; sein Werk stellt uns eine Kunstrichtung dar, in der die große Bewegung seiner Zeit vortrefflich zum Ausdruck gelangt. Fast möchten wir hinzufügen: er ragte als Künstler in jene Höhen, wo es keine „Richtungen“ mehr gibt.

Am Ende der betrachteten Epoche, die unmittelbar der Meisterschaft des Phidias und Polyklet vorausgeht, steht Myron, wahrscheinlich schon der Zeitgenosse der genannten Meister; wenigstens gehört die Zeit seiner Haupttätigkeit schon der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts an. Es ist die Zeit, in der die griechische Kunst die letzten Fesseln archaischer Befangenheit von sich warf, so daß nun die Bewältigung aller formalen Probleme sowie die Gestaltung jedes bedeutenden Inhalts in überzeugender Vollkommenheit möglich ward.

Myron war gebürtig zu Eleutherä, einer Grenzstadt zwischen Attika und Boiotien, und wirkte vornehmlich in Athen, das jetzt in den Mittelpunkt griechischer Kultur gerückt ist. Gleich den beiden großen Meistern der Blütezeit soll auch er ein Schüler des Hageladas von Argos gewesen sein. Dem Charakter seiner Werke nach erscheint er freilich gleich seinem Landsmann Phidias als ein echter Athener (s. oben S. 141 f.). Der „Marsyas“ z. B. ist ein würdiger Nachkomme der „Tyrannenmörder“ nach Motiv und Auffassung wie in der formalen Durchbildung des



Bedeutung  
Myrons

menschlichen Körpers. An ihm wie am „Diskobol“ (Bild 59) ersehen wir, wie auch Myron noch gleich jener alten athenischen Schule, die für uns zuletzt in den Werken des Kritios und Nesiotes ihren prägnantesten Ausdruck fand, seine Figuren in der Fläche entwickelte. Dieser ausgesprochene Reliefcharakter seiner Gestalten aber hängt wiederum damit zusammen, daß auch er mit Vorliebe Figuren in lebhafter Bewegung zur Darstellung wählte: im Relief wagte ja schon die älterarchaische Kunst Wendungen, Drehungen und starke temperamentvolle Bewegungen; erst später suchte man solche Stoffe in die Rundskulptur zu übertragen, doch währte es begrifflicher Weise einige Zeit, bis diese Rundfiguren den alten Reliefcharakter des Motivs völlig überwunden hatten. Und vergleichen wir den Kopf des Harmodios mit dem des Diskobol oder irgend einer andern Gestalt myronischer Stilrichtung (vgl. z. B. Bild 47 und 48), so erweisen sich auch hierin seine Werke deutlich als direkte Abkömmlinge der Kunst des Kritios und Nesiotes: nicht nur die Profillinie, der Gesichtsumriß, die volle schwere Unterlippe, das Haar stimmen überein, bis in Einzelheiten läßt sich die enge Zusammengehörigkeit der beiden Gruppen verfolgen. Andererseits freilich ist der Formcharakter der myronischen Werke härter und herber gegenüber jener andern attischen Richtung, die wir als vom Stil des sog. Omphalos-Apollon abhängig erkannt haben. Etwas näher stehen seine Köpfe dem Stil der wenig älteren Olympiaskulpturen, mit denen sie mancherlei Ähnlichkeit z. B. in der Augenbildung, Form der Nase und des Untergesichts teilen; im allgemeinen mögen seine Werke eine Gruppe darstellen, die stilistisch etwa in der Mitte zwischen diesen Skulpturen und der Kunstrichtung des delphischen Wagenlenkers steht. In den Kopien, die uns erhalten sind, erscheinen die myronischen Figuren mit schlanken, etwas trocken behandelten Körpern, breiten Schultern und ziemlich flacher, breiter Brust. Ihre Köpfe zeigen alle ein feines, schmales, spitz zulaufendes Gesicht mit außerordentlich feinem Profil — selbst der Kopf des Diskobol, der von vorne etwas ausgesprochen Leeres und Nichtssagendes im Ausdruck hat, bildet hievon keine Ausnahme —, was ein Vergleich mit den großen energischen Zügen des Wagenlenkers besonders deutlich macht; bei aller Wahrheit der Körperbildung und trotz der wundervollen Einheit des Ganzen aber mischt sich in ihnen deutlich noch manch altertümlicher Zug mit fortschrittlicher Behandlung: wir erkennen schmale Augen mit wulstigen Lidern, darüber eine hohe, wenig modellierte Stirn, die das Haar in flachem Dreieck umgrenzt, einen wie zum Atmen leichtgeöffneten, vollen Mund, flächige Wangen, ein etwas hochsitzendes Ohr mit breit und dicht anliegender Muschel. Besonders aber zeigen sich in dem kurzgeschorenen, bescheiden ziselierten Haar, das gleichwie beim Wagenlenker noch wenig körperliche Existenz für sich hat und die Schädelform noch deutlich wahrnehmen läßt, jene letzten Spuren eines noch befangenen Stils, die im Zusammenhang mit einer gewissen, mehr als athletischen Dürftigkeit der ganzen Gestalt recht eigentlich Myrons vorphidiasischen Charakter offenbaren.

Suchen wir zu begreifen, was Myrons Genius wollte und wie er wirkte, aus seiner Zeit für seine Zeit! Welch Neues bot seine Kunst? Man erinnere sich des Diskobol und des Marsyas: in beiden sind Situationen von sehr kurzer Dauer dargestellt, wie sie von dem beobachtenden Auge eigentlich nur im Fluge des Augenblicks erhascht werden. Es sind Augenblicksbilder, die den Körper in stärkster Kraftentfaltung, in einer aufs höchste gesteigerten Bewegung wiedergeben. In beiden tritt ein bestimmtes und bewußtes Streben zutage. Mit kühnem Wagemut greift Myron seine Motive mitten aus dem lebendigsten ihm umgebenden Leben heraus. Körper im Zustande einer starken plötzlichen Bewegung, ja die Bewegung selbst wollte er rundplastisch zur Darstellung bringen. Gewiß würden die anderen Werke Myrons, von denen wir wissen — man erinnere sich nur seiner Statue des Läufers Ladas —, neue Belege dazu liefern: es sind Motive, die uns — wie H. Brunn es ausdrückt — „alle Lebenskraft auf einen einzigen Punkt konzentriert“ sehen lassen, so daß der Körper in dieser Situation eben nur einen Moment verharren kann und „jeder einzelne Teil des Organismus eben jenem Moment untergeordnet erscheint“. Ähnliche Gedanken waren in der freien Rundplastik vorher noch nicht aus-

gesprochen worden. Indem Myron es unternahm, solche Werke zu schaffen, wo der menschliche Organismus von einer ganz neuen Seite beobachtet werden mußte, ist er einer der kühnsten Neuerer auf dem Gebiete der Menschendarstellung geworden. *Multiplicasse veritatem videtur*, sagt deshalb Plinius (34, 58) von Myron: daß er, nicht so einseitig und begrenzt in seinem künstlerischen Schaffen und besonders in der Wahl der Motive wie sein berühmter Mitschüler Polyklet — der sich mit Vorliebe und schier ausschließlich in der vollendeten Darstellung ruhig stehender oder nur wenig bewegter Jünglingsstatuen betätigte — und zugleich mehr auf Symmetrie der Komposition bedacht wie dieser, die mannigfachsten Situationen mit lebendigster Naturwahrheit zu erfassen und wiederzugeben versucht hat. Und damit überein stimmt das andere große Lob, das von seiten der alten Kunsthistoriker dem Myron gesendet wird, daß das Lebensvolle seiner Gestalten das vorzüglichste Kennzeichen myronischer Kunst sei. Vor seiner berühmten Kuh finden Dichter und Schriftsteller nicht Worte genug, um die Lebenswahrheit des Bildes hervorzuheben: ein Löwe will sie zerreißen, ein Stier bespringen, Kälber kommen, um an ihr zu saugen, Bremsen sie zu stechen etc. Und wie es im Epigramm von der Kuh heißt: „Das Tier atmet“, so wird in ganz ähnlicher Weise sein Bild des Läufers Ladas (der starb, als er im Wettkampf der Knaben zuerst das Ziel erreicht hatte und dadurch dem Myron das Motiv zu einem berühmten Werke lieferte) als lebensvoll bezeichnet: über des Knaben Lippen schien der letzte Rest des keuchenden Atems zu entfliehen, den er eben aus tiefeingezogenen Weichen heraufholte; es war, als ob ein kühler Lufthauch den Dahineilenden erstarren gemacht hätte und ihn für ewige Zeiten in jenem Augenblicksbilde festhielt, so daß er im nächsten Augenblick von der Basis herabzuspringen drohte. Ein ganz ähnliches Gefühl aber überkommt uns selbst, wenn wir das Bild des Diskobol betrachten: das Material der Figur ist freilich unbewegt, aber ihr künstlerischer Ausdruck ist in Wirklichkeit selbst für das Auge kaum ruhiger als die rollende Kugel oder Scheibe, die vom metaphysischen Standpunkt aus in jedem Augenblick ihrer Bewegung zu ruhen scheint: alles ist straff an ihm, gebäumt, auf dem Sprunge, und wir glauben den Moment zu erleben, wo er im Schwung der Hüften sich hebt und vorspringt und der Diskos wie von der Sehne der Pfeil dem Ziele zufliegt.

Doch nicht nur Vorzüge werden uns von seiner Kunst berichtet. Gerade in Myrons künstlerischem Charakterbilde finden sich bei den alten Kritikern in ziemlich gerechter Verteilung neben glänzenden Lichtseiten auch dunkle Schatten. „Der Haarbehandlung hat er keine besondere Sorgfalt zugewendet“ und: „Nur besorgt um die Darstellung der Körper, resp. des Lebens in denselben, hat er auf den geistigen Ausdruck seiner Figuren keinen Wert gelegt“. Halten wir uns zunächst an die letztere Äußerung, so scheint ja das negative Urteil des späten Kunsthistorikers in gewissem Sinne treffend den eigenartigen Charakter jener ganzen künstlerischen Epoche zu beleuchten, in der der Eindruck des Lebens zunächst durch die größere Beweglichkeit der Gliedmaßen, dann erst durch das Mienenspiel erzielt wird. Es ist jene Zeit, wo der Körper schon mit größter Sorgfalt und in voller Naturwahrheit durchgearbeitet war und wiedergegeben wurde und der Künstler doch nicht imstande war, das Wechselspiel der Sinne im Gesichtsausdruck festzuhalten. Es paßt das zugleich zu den Motiven jener Kunstrichtung: der Grundcharakter des athletischen Preiskämpfers, der Idealtypus eines Läufers oder Diskoswerfers schließt von vornherein den Ausdruck jener geistigen Kraft aus, die mehr ist als eine Funktion des Körpers und die das gesunde Ebenmaß seiner Funktionen so leicht verwirren könnte. Aber wenn auch die Kunst jener Zeit im allgemeinen sich noch wenig um die Darstellung eines durchgeistigten Lebens (*animus*) bemühte, das vielleicht gerade das typisch Jugendfrische ihrer Gestalten unterdrückt hätte, so scheint es doch, daß Plinius mit der sein Lob einschränkenden Bemerkung noch etwas mehr, für Myron Besonderes und Individuelles besagen wollte. Gerade die beiden einen leichten Tadel enthaltenden Angaben dürften vielmehr wieder darin zusammentreffen, daß sie uns zeigen, worauf Myrons künstlerische Tendenz zielte. Es war ein Meister in der Darstellung des tierischen oder sinnlichen Lebens (*anima*); aber es

war ihm nicht in der Bildung jedes einzelnen Details um jenen kleinlichen, rein äußerlichen Realismus, jenen Schein von Natürlichkeit zu tun, der sogar den Stoff und die Absicht des Kunstwerkes vergessen machen möchte. Und so wenig er hier auf eine äußerlich naturgetreue Wiedergabe aller Einzelheiten ausging, so ferne lag es seiner auf das Wesentliche gerichteten Kunst andererseits, eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit der Gesichter irgendwie anzustreben. Es ist nicht der sinnliche Willensausdruck — der war zweifellos vorhanden, wie uns am deutlichsten die Statue des Diskobol offenbart —, aber Trotz und Traurigkeit, Entzücken und Schmerz oder jener stimmungsvolle Hauch von Innigkeit und Schwermut, der gerade über attischen Werken häufig schwebt, kurz alle Leiden der Seele wie des Körpers sind diesen Gesichtern fremd. Leibliche Gesundheit und gesunder Ernst ist alles, was diese Mienen uns zu sagen haben. Sein Können und seine ganze Kraft konzentriert der Meister darauf, zu zeigen, wie der Muskelmechanismus des Körpers auf den Eindruck einer bestimmten Kraftäußerung reagiert und wie das Leben im Organismus unter der Wirkung dieser Augenblickstätigkeit bis in die äußersten Spitzen erfaßt wird und sich betätigt.

So tritt uns Myron als ernster, zielbewußter, von jeder Kleinlichkeit freier Realist entgegen, der, nachdem er im Anfang sein reiches Können in der Darstellung einfacher Motive und an Typen kraftvollen tierischen Lebens betätigt hatte (36 Epigramme allein auf seine eherne Kuh sind noch erhalten), die höchste Meisterschaft im Bildnis athletischer Jünglinge erreichte. Und zwar ist es die aktive Schönheit des Agonistes, des Kämpfers in der Bewegung, die Myron darstellt, im Gegensatz zu der passiven Schönheit des Siegers, die uns in der polykletischen Richtung entgegentritt. Wie dieser das Ideal athletischer Ruhe, so schuf vor ihm Myron das Ideal athletischer Bewegung: gewaltige Kraftleistungen sind hier in ihrem Höhepunkte festgehalten. So konnten späte Akademiker sogar lehren, daß Myron seit den Tagen des großen Hageladas der erste Skulptor ist, der seine Kunst reicher zurückließ, als er sie fand, und der einzige, der ihr — in dieser Hinsicht größer als sein großer Mitschüler Polyklet — neue Lebensmöglichkeiten ersah. —

Wir stehen an der Schwelle der klassischen Epoche griechischen Künstlertums. Ein Dreigestirn ist es, dessen Glanz vor allen andern hier unseren Pfad erhellt: Myron, Phidias, Polyklet, die glänzendsten Repräsentanten der Künstlergeneration, die ein Menschenalter nach Hageladas schafft und in höherem Sinne von ihm und seiner Tradition abhängig ist. Es ist wahr, es sind drei wesentlich verschiedene, in sich geschlossene Persönlichkeiten ersten Ranges, die hier als Zeitgenossen nebeneinander wirken: Myron, der, in der formalen Behandlung seiner Körper deutlich noch etwas strenger, knapper und flächiger als die beiden andern, meisterlich die Augenblicksbilder höchster körperlicher Spannung und körperlicher Bewegung im Erz zu bannen versteht; Phidias als der monumentalste, dessen stolze, gebieterisch auftretende Götterkolosse uns den Künstlergeist der perikleischen Glanzzeit zu verkörpern scheinen; Polyklet endlich, offenbar der jüngste von den dreien, zugleich in seiner Kunst der lebenswürdigste und in der Modellierung weichste, der Meister in der Beschränkung, der der Vollendung der jugendlichen Mannesgestalt die letzte entscheidende Förderung brachte und sie auf die einfachste Formel von geradezu kanonischer Bedeutung zurückführte. Aber trotz dieser charakteristischen Gegensätze kann doch hinter der Überlieferung, die die drei großen Meister der Blütezeit Schüler des Hageladas nennt, mehr stecken als eine bloße Anekdote oder der literarische Niederschlag kunstgeschichtlich bedeutsamer Vorgänge der künstlerischen Entwicklung in jenen Tagen. Gewisse Gemeinsamkeiten knüpfen sie alle drei offenkundig an jene ältere Richtung an, deren Bedeutung und Größe uns der eherne Wagenlenker aus Delphi empfinden ließ. Mit ihm teilen die myronischen Figuren die Schlankheit der Körperverhältnisse, die kärglich und straff über Muskeln und Knochen gezogenen Linien sowie die Anordnung und flächige Auffassung des Haares; die Figuren des phidiasischen Kreises erinnern an ihn in der hochaufgerichteten Haltung mit dem etwas vorgeschobenen Unterleib, in der Art der Faltenbehandlung und durch den stolzen Blick des großen weitgeöffneten Auges; an den polykletischen

Figuren aber erkennen wir im allgemeinen außer der verwandten Art der Haarbildung und der Gesichtsproportionen eine ganz ähnliche Tendenz anatomischer Realistik in der Behandlung der einzelnen Körperpartien wieder, wenn auch Polyklet die Einzelformen voller und weicher behandelt und bereits wieder mehr zur Typik hinüberführt. Zugleich verbindet die Reihe myronischer Gestalten ebenso eine gewisse geistige Verwandtschaft mit der durch den Diadumenos und Doryphoros gekennzeichneten Stilrichtung des argivischen Meisters; Vergleichspunkte bieten die Haarbehandlung, der kastenartige Schädelumriß, die Modellierung der Wange, die Anlage des Mundes etc.

Eines aber offenbart uns Myrons Künstlertum ganz besonders deutlich. Mit geschichtlicher Notwendigkeit vollzieht sich die Entwicklung der griechischen Kunst, deren Werden wir verstehen und deren bedingende Faktoren uns leidlich bekannt geworden sind. Aber je mehr wir sie verstehen, um so weniger kann von einem typischen Verlaufe gesprochen werden, wie man ihn mit Vorliebe für die altertümlichen Zeiten konstruiert hat, von denen es keine Geschichte im eigentlichen Sinne gibt. Gerade die so greifbar zu erfassende Persönlichkeit Myrons kann uns nicht deutlich genug in Erinnerung rufen, daß diese ganze aus sich erwachsende Kunst von einzelnen gottbegnadeten Menschen hervorgebracht wird. Daran ändert der Umstand nichts, daß die engumgrenzte Typik der ältesten Kunst ihre Meister ganz in den Schatten stellt und wir uns notgedrungen für lange Zeiten mit Allgemeinheiten behelfen müssen, weil wir die Personen nicht mehr erfassen können. Diese Einzelnen, Großen treten mit der wachsenden Freiheit der Technik und des plastischen Sehens und der Vervielfältigung des künstlerischen Gedankens stets deutlicher hervor und verstehen es immer mehr, ihren Werken den frischen Reiz einer Persönlichkeit zu verleihen. Ein gereifter Künstler aber weiß, daß dies alles nicht anders zu erreichen ist als durch Fügen in die bodenständige Überlieferung, dem dann freilich eine selbständige Fortführung der aus der Tradition empfangenen Formen zu folgen hat. Und noch eines läßt sich aus Myrons Wirken erkennen: er, der bereits in die klassische Epoche hineinragt, lehrt uns zugleich, daß jedem „Klassizismus“ ein gesunder Naturalismus zu Grunde liegt.

## VIII. DAS FRAUENBILDNIS IN DER PLASTIK DES GEBUNDENEN STILS.

Die monumentale Plastik der Griechen hat uns aus der Zeit des gebundenen Stils fast kein Frauenbildnis im Original erhalten. Sein Wesen und seine Entwicklung in dieser bedeutsamen Zeit vergegenwärtigen uns fast ausschließlich die mehr oder weniger stilgetreuen, ihrer künstlerischen Ausführung nach höchst verschiedenartigen Kopien einer späteren, meist römischen Zeit; und selbst diese sind



60. Weibliche Statue. Berlin.

nicht sehr zahlreich und oft müssen wir in der Fülle kleinerer, kunstgewerblicher Arbeiten ein Spiegelbild der kühneren Gebilde der Plastik zu erkennen suchen. Es mag dieser Mangel seinen Grund gewiß zum Teil in der Ungunst des Schicksals finden, das eben keines der bedeutenden Originale bewahrt zu haben scheint; sicherlich aber ist es nicht zum geringsten der künstlerische Charakter jener Zeit, der aus dieser Erscheinung vernehmlich zu uns spricht. Athen hatte es in der vorhergehenden Epoche neben seinem Ansehen in der Darstellung lebhaft bewegter Gestalten in der Bildung der Frauenfigur zu einer ansehnlichen Bedeutung gebracht und seine Künstlerschaft schien da gewissermaßen an einer reichen geistigen Erbschaft zu zehren. Aber die im letzten Kapitel angedeutete politische Schwenkung, die es in der Zeit der Perserkriege vornimmt, indem es sich von Asien ab- und dem Staatenverband des peloponnesischen Bruderstammes zukehrt, macht sich auch in seinen künstlerischen Neigungen geltend. Die Ströme jonischer Beeinflussung scheinen zu versiegen und dafür erschließen sich seine Pforten weit der Einwirkung der strengeren peloponnesischen Kunst, die, wie erwähnt, vor allem groß und bedeutend geworden war in der künstlerischen Ausbildung der jugendlich männlichen Idealgestalt. Noch währt es einige Zeit, bis der Fortschritt in der inneren Assimilierung der beiden Hauptkunstströme der Nation soweit gediehen ist, daß sich argivisches Ureigentum von dem spezifisch attischen nur schwer mehr sondern läßt. Mit einer Folge jener Entwicklung aber ist es, daß auch in dieser Periode die Darstellung der männlichen Gestalt zunächst im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses und sohin an der Spitze der künstlerischen Entfaltung steht, während die weibliche Figur erst die zweite Stelle einnimmt und von jener ihre Formensprache entlehnt.<sup>1)</sup> Ja, fast scheint es, als ob die weibliche Figur in der Ent-

<sup>1)</sup> Letzteres gilt sogar bis in die spätesten Stadien griechischer Kunstentwicklung: noch die Art und Weise, wie später die Künstler Athens bei Erschaffung des Hermaphroditos vorgehen, zeigt deutlich, daß ihrem Auge die männliche Schönheit wertvoller erschien als die weibliche. Sie nahmen einen Jüngling und gaben ihm einige weibliche Linien; sie nahmen niemals ein Mädchen, um ihm männliche Formen zu geben. Wie viele wundervolle Frauengestalten die Antike auch noch geschaffen haben mag: der männliche Körper gab ihr mehr und Besseres. Er beherrschte die Kunst.

wicklung etwas hinter der männlichen zurückbliebe; denn auch die frontale Haltung ist länger bei der weiblichen Figur beibehalten als bei der männlichen. Deutlich spricht die Tatsache, daß zur selben Zeit, da die gewiß herrliche Jünglingsfigur geschaffen wurde, deren berühmter Kopf uns in Nr. 689 der Akropolis (Bild 43) erhalten ist, auch die große Nikefigur Nr. 690 der Akropolis entstanden ist. Es ist diese Nike ohne Zweifel ein ausgezeichnet gearbeitetes Werk: die Halspartie (das einzige, was uns von den Fleischteilen erhalten ist) zeichnet sich durch vorzügliche Modellierung aus, das Haar ist, von der steifen Manier der früheren attischen Werke völlig befreit, hinten zum kurzen Knoten zusammengeschlungen und von ebenso großer Sorgfalt zeugen die einzelnen Gewandpartien. Dagegen ist die Figur noch vollständig in dem alten Schema befangen und wirkt in der Bewegung und der Anlage des Körpers starr und leblos wie die Mädchenfiguren. Und ein ähnliches Verhältnis zeigen die Frauengestalten in den Giebeln und Metopen des olympischen Zeustempels, gemessen an der Naturwahrheit der Formen des delphischen Wagenlenkers, oder auch die weltberühmte Parthenos des Phidias, wenn wir sie mit der Weichheit und Lebensfülle in dem Körper eines Apollon auf dem Omphalos vergleichen. Bis zum Schlusse der Epoche klebt ihr so etwas Starres und Schweres an, wenn wir sie mit der abwechslungsreichen Menge leichtbewegter, biegsamer und geschmeidiger Jünglingsgestalten zusammenhalten; sie erreicht weder die weiche Schmiegsamkeit der Linie noch den Reichtum der Formen wie diese und auch die Zahl der Typen bleibt zunächst eine beschränktere als bei der männlichen Figur. Es kann uns deswegen auch nicht wunder nehmen, wenn wir erst in dem späteren Teil der in Rede stehenden Periode die Kunst eingehender mit der Durchführung des spezifisch Weiblichen in dem ganzen Charakter der Figur beschäftigt sehen. Galt es doch zunächst, die Aufgabe, die die bekleidete Rundfigur dem plastischen Künstler stellte und deren Lösung die archaische Zeit vergeblich erstrebt hatte, nahezu von neuem in Angriff zu nehmen.

Jetzt wird ein Stil für die Frauenfigur allgemein, den wir an einigen korinthischen Spiegelstützen und Kleinbronzen meist peloponnesischer Herkunft sich vorbereiten sehen und der sich im Marmor uns anzeigt durch Werke wie die freilich unbedeutende Athenastatue Nr. 140 der Akropolis oder das Relief mit der Darstellung der sog. trauernden Athena Nr. 695 dortselbst.<sup>1)</sup> Es sind ruhig stehende, oft fast säulenhaft wirkende Gestalten mit starkgebauten kräftigen Körpern, einfachster Gewandung und streng abweisenden Mienen. Mit welchem Ernst die Künstler ihre Aufgabe fassen und wie energisch sich der neue Wille durchsetzt, erhellt daraus, daß sich kaum die Übergangsstufen zwischen diesen Figuren und jener archaischen Mädchenfigur Nr. 679 des Akropolismuseums (s. Bild 18) nachweisen lassen, an deren Stil doch offenbar die neue Kunstrichtung hauptsächlich anknüpft. Es ist wie ein offensichtlicher und bewußter Bruch mit allem Bisherigen und nur zahlreiche kleine, in den europäischen Museen zerstreute Bronzen leiten uns von jener idolartigen Auffassung hinüber zu den monumentalen Gestalten einer Hestia Giustiniani (Bild 62), der Figur von Bild 61 oder den Frauenfiguren vom olympischen Zeustempel; die Figur einer dahineilenden Frau aus der Kopenhagener Glyptothek aber (s. Bild 68), die der Zeit ihrer Entstehung nach wenig jünger als diese Giebelgruppen sein dürfte, zeigt uns, wie weit die lebhaft bewegte Frauengestalt des neuen Stils sich von jenen altertümlich steifen Nikefiguren (s. Bild 17) bereits entfernt.

Vollends durchgreifend ist die Veränderung im Stile des Gewandes. Man begnügte sich nicht mehr mit Ausführung von Einzelheiten, zierlichen Fältchen und Ähnlichem, sondern man läßt absichtlich derlei Nebendinge zurücktreten. War bisher eine streng regelmäßige Anordnung der Falten Brauch gewesen, die mehr und mehr in der Richtung einer gewissen, fein berechneten geometrischen Zierlichkeit sich

<sup>1)</sup> Aus dem athenischen Nationalmuseum vgl. die Beispiele Nr. 7399 und 7400; sie stehen am Ausgang der archaischen Periode und erstere zeigt sogar das Motiv des Gewandhaltens auf das Peplogewand übertragen, obwohl es doch eigentlich zu der Tracht des langen und faltenreichen jonischen Chitons besser paßt. Vgl. auch die Abbildung im Arch. Anzeig. 1904 S. 13: eine Spiegelstütze, wo das Peplogewand einige erste Ansätze zur Faltenbildung aufweist.

ausbildete, so geht man jetzt schnell zu einem entgegengesetzten System über, indem man die Wirklichkeit studiert und ihre Formen im Faltenwurf nachahmt. Und dazu handelt es sich für die Kunst darum, dieses Studium mit den Forderungen des Rhythmus in Linien und Formen zu vereinen. Um die reiche fröhliche Kunst der altattischen Mädchenfiguren, um jene jonisch-attische Grazie hat diese Wandlung eine dichte, rauhe Hülle gelegt. Ein gerader, ehrlicher, ein wenig schwerfälliger Realismus, der sich mit großen breiten Flächen, mit wenigen und einfachen Linien begnügt, herrscht fortan in der Behandlung des Gewandes, bzw. der Falte, die für dies Gewand neu ist; ist es doch das altgriechische Peploskleid, das zugleich mit dem Auftreten des neuen Stiles auch in Athen wieder zu Ehren und Ansehen kommt.

Frauenstatue  
in dorischer  
Tracht



61. Weibliche Statue aus Kreta.

Der neue Stil der gebundenen Kunst steht bereits fertig vor uns in einer mächtigen Frauen-

statue von überaus strengem Gepräge, von der uns eine fast vollständige Kopie im Museum zu Herakleion auf Kreta (s. Bild 61) und mehrere Wiederholungen des Körpers: im Museo Boncompagni (HELBIG 934), in Villa Borghese (HELBIG 981) sowie in der Kopenhagener Glyptothek (Nr. 292), erhalten sind; Exemplare des Kopfes finden sich u. a. im Lateran, im Musea Torlonia und — das bestausgeführte — in der Glyptothek zu Kopenhagen (Nr. 293). Das Original, das offenbar zu den renommierten Werken jener Epoche gehört hat, stammte aus der Zeit der Perserkriege. Es zeigte in Haltung und Gewandung noch das maskenhaft Starre älterer Bildwerke, aber in feinerer Ausführung. Es ist ein ernster, fast mürrischer Kopf auf langem Halse, mit schmalen Gesicht und tiefem Schädel, starkem Kinn, hoher, glatter Stirn und großen, flachliegenden Augen. Die regelmäßig gesträumten, drahtartig wirkenden Haare finden sich häufig an kleinen Bronzen (im Berliner Antiquarium, im athen. Nationalmuseum etc.), an der Marmorkopie einer großen Bronzefigur aus Sizilien u. a., alle aus der Zeit des Übergangs vom archaischen zum freien Stil. Der Kopf saß gerade nach vorn gerichtet auf dem Hals und so stand der herbe Ernst des Kopfes und die schlichte Gewandung der Figur in vollstem Einklang. In der frontalen Haltung von Kopf und Körper, in der Gewandung, der Bewegung der Arme (der linke offenbar vorgestreckt, der rechte am Körper herabhängend) erinnert die Figur noch lebhaft an die frische, köstliche Mädchenfigur Nr. 679 der Akropolis. Aber zugleich wird ein Vergleich die gewaltige Änderung, die in dem kurzen Zeitraum von kaum einem Menschenalter im Stil dieser Gewand-

figuren vor sich gegangen ist, klar machen. Vor allem ist nun auch dieser Typus zur plastischen Faltenwiedergabe übergegangen und zwar sind es schwere und breite Steilfalten, die das ganze Gewand der Länge nach durchziehen; das Standmotiv aber ist freier geworden, indem der Künstler hier den einen Fuß entlastet etwas zur Seite gesetzt hat. Das lange Haar ist in der Mitte gescheitelt, dann zur Seite gekämmt und in Rollen rings um den Kopf aufgenommen. Am auffälligsten aber kontrastiert der trübe Ernst der Gesichtszüge und die Bildung des Kopfes mit seinen schweren Augenlidern, seiner aufgeworfenen und etwas überhängenden Unterlippe, dem länglichen Oval seines Gesichtes mit den heiter lächelnden, fast etwas einfältig wirkenden Mienen von Nr. 679. Wir dürfen wohl die Figur einer peloponnesischen Kunstschule zuweisen; die bekleideten Frauengestalten auf einigen Metopen vom Zeustempel in Olympia, die Hesperide hinter Herakles, die teilnahmsvoll die schwere Last des Himmels



mit anfaßt, oder die Athena, die den Helden bei seiner Reinigungsarbeit berät, bieten die nächsten, wenngleich schon etwas weiter entwickelten Parallelen zum Stil unserer Figur.

Etwa die gleiche Entwicklungsstufe des Typus, nur in einem viel weicherem Stile, stellt uns die unter dem Namen Hestia Giustiniani bekannte Statue des Museums Torlonia (s. Bild 62) dar, gleich der vorigen Figur die Nachbildung eines einst berühmten Bronzeoriginals. Ein Weib von hoheitsvollem Aussehen steht in stolzer Haltung vor uns; die Rechte ist mit dem Handrücken auf die Hüfte gestützt,<sup>1)</sup> in der erhobenen Linken hielt sie ein langes Szepter. Gewand und Gewandbehandlung sind völlig gleichartig der vorigen Figur. Regelmäßig und fast schematisch wie die Kanneluren einer dorischen Säule fallen die tiefen Falten vom Gürtel bis fast zur Standplatte herab. Fast möchte man die Figur selbst einer auf den Boden gestellten Säule vergleichen. Doch lehrt eine zweite, gutgearbeitete Wiederholung im archäologischen Magazin zu Rom, daß das Original diesen Zug nicht teilte: das Gewand schneidet dort kürzer über den Füßen ab und läßt erkennen, daß der linke Fuß etwas zurückgesetzt ist. Im Gegensatz zu der steifen Haltung des Unterkörpers sucht der Künstler durch eine leichte Kopfwendung nach der rechten Seite und den Wechsel des Armmotivs eine gewisse Anmut und Weichheit in die Linien der Figur zu legen. Zugleich wird der Eindruck künstlerischer Geschlossenheit in der Komposition dadurch erhöht, daß ein Schleiertuch in dekorativer Weise über Kopf und Schultern geworfen ist. Während so Körper und Gewand die strenge argivische Schulbildung verrät, sind die äußeren Umrißlinien und vor allem das Gesicht mit der Weichheit und Zartheit behandelt, die wir von attischen Werken gewohnt sind. Auch der gesamte Eindruck der Figur zeigt einen mehr freundlichen Charakter als die vorige Statue. Doch muß es dahingestellt bleiben, welcher Schule das Werk zuzuweisen ist. In einzelnen charakteristischen Zügen, so in der Bildung des Haares und der langen schmalen Augen mit den wulstigen, noch ziemlich unnatürlichen Lidern scheint der Stil der Figur eine direkte Fortsetzung der uns im Marmorkopf Nr. 689 der Akropolis vorgestellten Kunstrichtung. Ihre nächsten zeitlichen und stilistischen Verwandten dürfen wir in der verhüllten Figur von Bild 60 (die mit Ausnahme der Augen- und Haarbildung der Hestia so ähnlich ist, daß man sie für Werke eines Künstlers gehalten hat), in dem sog. Omphalos-Apollon, der neugefundenen marmornen Sphinx von Ägina,

„Hestia  
Giustiniani“



62. Sog. Hestia Giustiniani. Museo Torlonia, Rom.

<sup>1)</sup> Das Motiv der in die Hüfte gestützten Hand findet sich schon in der älteren Kunst häufig: entweder ist die Hand mit dem Rücken auf die Hüfte gelegt oder es ist die geballte Faust aufgestemmt oder auch die vier Finger umspannen von vorn, der Daumen von hinten die Hüfte. Die ältesten Figuren mit diesem Motiv dürften die alten Nikefiguren sein, s. die alte Figur von Delos in Bild 17; in der bekannten, Orestes und Elektra genannten Gruppe erscheint die Elektra in demselben; vgl. dazu das Relief der sog. trauernden Athena von der Akropolis. Ähnlich vergegenwärtigen uns das auch von der Figur des Oinomaos im östl. Olympiagiebel her wohlbekannte Motiv des eingestemmtten rechten Armes die Figur des zeitlich nahe verwandten Dresdener Zeus und die von diesem Typus abgeleiteten Asklepiosstandbilder. Die Linke eingestützt zeigt eine Bronze-Athenastatue von der Akropolis (s. Röm. Mitt. XII [1897] S. 319), die als einer der nächsten Vorläufer der phidiasischen Schöpfungen gelten darf. Mit der eleganten sog. Athena Campana in Petersburg (eine zweite Nachbildung des Typus ist uns in Nr. 106 der Münch. Glyptothek erhalten) sind wir bereits in die große perikleische Zeit, mit dem von jener hinwiederum abhängigen Typus der Bronze-Athena in Florenz (Arch. Museum Nr. 248) sogar schon in die praxitelische Epoche gelangt.

der Peplosfigur im Museo Boncompagni erkennen; vielleicht trägt sogar die Athena Lemnia noch Züge ihres Stiles.<sup>1)</sup> In dieselbe Stilrichtung gehören ferner Figuren wie die sechs ehernen sog. Tänzerinnen von Herkulaneum im Neapeler Museum, die wohl das Gepräge einer späteren Zeit innerhalb des V. Jahrhunderts tragen, aber in der Behandlung des Gewandes (der Stoff scheint hier schwerer zu sein, er schlägt weniger Falten mit nur einigen ungebrochenen Linien) deutliche Übereinstimmung mit der Hestia zeigen. Diese selbst ist eine Zeitgenossin der Skulpturen vom olympischen Zeustempel und dort begegnen wir auch in der weiblichen Figur K aus dem Ostgiebel dem Typus unserer Gewandfigur wieder, der offenbar in einer peloponnesischen Kunstschule entstanden ist und dann sogleich vielfach nachgeahmt und umgebildet wurde. Es ist der einfachste und häufigste Typus unter den Frauenfiguren, die jene zierlich gebauten archaischen Mädchengestalten mit den gezipfelten Gewändern und lächelnden Mienen abgelöst haben. Stilistisch gehört aber die Hestia mit ihren Verwandten sicher nicht zu den Olympiasulpturen: jenen Künstlern wäre es nicht möglich gewesen, jemals so mathematisch genau umschriebene Figuren zu schaffen, an der bei der Ordnung des Gewandes und der Verteilung der Motive die wenigen künstlerischen Mittel mit so studierter Berechnung angewendet sind. Jene, die Olympiakünstler, sind Illusionisten, die ihre Motive ohne große Überlegung aus der Natur griffen und die Gewänder regellos warfen, wie es der Zufall gab, und die eben dadurch — allen Unfertigkeiten und Unschönheiten zum Trotz — jenen packenden Schein unmittelbaren Lebens erwecken; der Künstler der Hestia dagegen ist Formalist im strengsten Sinne, und das sind alle die Künstler der mit dem seinigen so nah verwandten Werke gewesen. Es sind Gegensätze, wie sie nur bei gänzlich verschiedenartigen Schultraditionen möglich sind: hier bei der Hestia und Verwandten entsagungsvolle strenge Schulung, dort kühnes Erproben monumentaler Verhältnisse und Wirkungen in einer feierlich gemessenen und einer stürmisch erregten Komposition. Gemeinschaftlich ist nur, daß sie beide das gewaltige Aufblühen griechischer Künstlergenialität vorbereiten halfen. —

Mädchen-  
statue in  
jonischer  
Tracht

Wie eine dritte Schwester stellt sich neben die beiden vorigen eine Figur, die uns erst kürzlich wiedergeschenkt ward, indem W. AMELUNGS sicherer Blick den zu dem Torso gehörigen Kopftypus nachzuweisen vermochte (Röm. Mitt. 1900 [XV] S. 179 ff., Taf. III, IV; darnach Bild 60).<sup>2)</sup> Was da vor uns steht, ist etwas wirklich Neues, Bahnbrechendes, dessen Vorstufen sich nicht direkt nachweisen lassen und das wie ein einmaliger, glücklicher Wurf wirkt.

Eine liebliche Mädchengestalt scheint im Begriffe, langsam an uns vorüberzuschreiten. Anzug und Miene drücken in gleicher Weise die Würde und Ehrbarkeit der freundlichen Erscheinung aus. Sie achtet unser nicht; still und in sich gekehrt wandelt sie dahin, hält einen Augenblick in der Bewegung inne, ruht auf dem linken Fuße und zieht den rechten nach sich. Der Kopf ist leicht nach der linken Körperseite gewendet und leise geneigt. Die Gestalt ist fast völlig von einem weiten Mantel eingehüllt, so daß wir das reichgefältelte jonische Untergewand nur über den Füßen und von dem ganzen Körper außer den Fußspitzen lediglich das Gesicht und die linke Hand erkennen. Vielleicht würde der leichte Gegenstand, den die jetzt fehlende Hand einst trug, uns über die Bedeutung der Figur aufklären; so müssen wir darauf verzichten, ihr einen bestimmten Namen zu geben. In dem Gewand dürfen wir nach mannigfachen Analogien auf Vasenbildern das Straßenkostüm der wohlgesitteten Bürgerin erkennen (vgl. z. B. die etwas altertümlichere Darstellung bei HARTWIG Meisterschalen Taf. LXXII). Möglicherweise

<sup>1)</sup> Vgl. auch die Bronzestatuette eines Jünglings in Boston, die sich durch das gleiche Motiv der Arme auszeichnet: die Rechte ist mit dem Handrücken in die Hüfte eingestemmt, der andere Arm erhoben. Eine weitere Reihe verwandter Werke s. bei ARNDT im Text zur Glyptothek Ny-Carlsberg S. 10 Nr. 99 ff., dazu FURTWÄNGLER *Intermezzi* S. 12 A.; zweifellos stammen alle diese Werke aus einer Zeit und einer lokalen Schule.

<sup>2)</sup> Vom Kopf wie vom Körper existieren mehrere Wiederholungen. Der bestausgeführte Kopf sowie ein Körper im Berliner Museum (Nr. 605 mit Nr. 1518); zwei Exemplare des Torso im Kapitölinischen Museum; ein Exemplar des Kopfes aus Gortyn im Museum zu Candia auf Kreta, ein anderes im Louvre (Nr. 558).

stellte die mädchenhaft schüchterne Gestalt eine tiefverhüllte Braut vor, wie wir sie stets ganz ähnlich in Haltung und Verhüllung auf Hochzeitsdarstellungen der etwa gleichzeitigen Vasen antreffen: vgl. z. B. eine rotf. Schale im Berliner Museum (bei STACKELBERG Gräber der Hellenen Taf. XLII) und eine Grabamphora im Besitze der arch. Gesellschaft zu Athen (abgeb. Mon. ined. dell' inst. X 34), die uns in der Figur der Braut genau den Typus unserer Figur wiedererkennen lassen. Oder man erinnere sich der Darstellung der Braut in dem bekannteren Gemälde der „Aldobrandinischen Hochzeit“. Vielleicht auch dürfen wir gar in dem lieblichen Bilde jenes Werk des Kalamis erblicken, das unter dem Namen Sosandra im Altertum berühmt und noch des Lukian Entzücken war.<sup>1)</sup> Sowohl das „vornehm Einfache und Wohlgeordnete“ der Gewandung, das dieser an ihm rühmt (imag. 6) — und das als allgemeines Charakteristikum für die Darstellung der ehrbaren Frau in jener älteren Zeit zwar unerläßlich war, in der Figur der S. aber gewiß in ganz besonders feiner Weise ausgeprägt erschien — wie auch die Verhüllung des Hauptes, von der in seiner Beschreibung die Rede ist, finden sich an unserer Statue. Der Satz bei Lukian Dial. meretr. III 3 aber scheint mir das Gegenteil von dem zu enthalten, was Neuere darin zu lesen glauben. Hier sollen mitnichten die schönen Knöchel des Sosandrabildes gebührend hervorgehoben werden; das Richtige scheint vielmehr hier H. BRUNN (Künstl. gesch. I S. 92 f.) gefühlt zu haben, wemgleich er es nicht ganz klar ausgesprochen hat. Das von Lukian als Nachsatz angezogene Gleichnis: . . . „gleich als ob er die Sosandra des Kalamis priese. . .“, knüpft nämlich keineswegs an „die Knöchel der Thais“ des Vordersatzes an, sondern der Hauptgedanke ist offenbar in scharfem Gegensatze zu dem des Vordersatzes zu fassen. Was der gelehrte Spötter von Samosata uns lehren will, entspricht etwa dem Gedankengang des Horatius, der da satir. lib. I, III meint: Der Liebhaber ist so blind, daß ihm die Fehler der Geliebten in Entzücken versetzen, gleich als ob es Vorzüge wären. Bei Lukian: „Diesen Ausbund der Schamlosigkeit preist er, als ob es ein Musterbild der Zucht und guten Sitte zu loben gelte.“ Und mit dieser Auffassung der Stelle steht imag. 6 vortrefflich im Einklang. Nur das „züchtige, heimliche Lächeln“, das Lukian auf dem Gesichte schweben sieht, ließe sich gegen unsere Deutung anführen.<sup>2)</sup> Jedenfalls vereint sich der herbe Ausdruck des lieblichen Gesichtchens mit der strengen Faltenführung des Gewandes und der künstlerischen Geschlossenheit der Darstellung zu einem eigenartig ernsten Bild weiblicher Zucht und Sitte.

Ist aber auch die Schöpfung nach Auffassung und Komposition völlig unabhängig von den früher aufgeführten Frauentypen, so weist sie doch die strenge Bildung der einzelnen Formen, die schlichte, große Auffassung, der Ernst der Miene derselben Entstehungszeit zu. Im Gegensatz zu jenen Werken atmet die Figur offenbar attischen Geist: dieser spricht aus dem Motiv, aus der Tracht wie aus der Weichheit und Zartheit, die über allen Formen liegt. Vor allem erscheint sie nach den Gesichtsproportionen und der Bildung der einzelnen Züge deutlich als ein nächster Abkömmling der Kunst, die in dem blonden Ephebenkopf Nr. 689 der Akropolis vor uns steht. Wie bei der gleich zu nennenden Figur der Wettläuferin die klare Sonderung der einzelnen ihren Funktionen entsprechend gebildeten Formen wohlthuend wirkt, so ergreift uns bei dieser lieblichen Mädchengestalt das starke Lebensgefühl in den weicher gebildeten, durch sanftere Übergänge vermittelten Formen; es ist etwas, was uns keine der peloponnesischen Figuren gibt, deren geistiges Leben noch in den Banden dumpfer Befangenheit zu ruhen scheint: der Eindruck, daß in allen Formen dieser Gestalt eine menschliche Seele lebendig ist und wirkt. Das Werk verrät darin einen ähnlichen Geist wie die sogenannte Penelope (s. Bild 64) und ist wenig jünger

<sup>1)</sup> Sie wird gewöhnlich mit der von Pausanias I, 23, 2 erwähnten Aphroditestatue des Kalamis, die Kallias, des Hipponikos Sohn, geweiht hatte, identifiziert; vgl. die wohl auf sie zu beziehende Basis CIA I 392, IV 1, 1 S. 14. Von den uns erhaltenen Statuen können unseres Bedünkens außer obengenannter Figur nur die S. 147 erwähnte sog. Berliner Demeter (Mus. Nr. 83), die „Hestia“ (Bild 62) und die „Penelope“ (Bild 64) für die Deutung in Betracht kommen.

<sup>2)</sup> Es fragt sich aber ernstlich, ob hierdurch ein für dies einzelne Werk des Künstlers charakteristischer Zug angedeutet werden soll oder ob nicht vielmehr dadurch nur der zeitliche und stilistische Standpunkt seiner noch ziemlich altertümlichen und gebundenen Kunst gekennzeichnet wird.

als diese. Das Original ist aber jedenfalls in Bronze zu denken. Von Reliefs zeigt der marmorne Thron der Sammlung Ludovisi (s. Bild 65, 66), dessen eine Seitenlehne eine ganz ähnlich gewandete Figur aufweist, die größte Verwandtschaft. Eine Vorstufe zu dem Kopftypus der Figur dürfen wir vielleicht in dem Frauenkopf der Villa Borghese in Rom erblicken; diese trägt hinten das Haar noch lang und hinter dem Ohr fällt je eine Locke auf die Schultern herunter, während bei unserer Figur das Haar hinten offenbar schon aufgenommen gedacht ist. Uns ist das Werk ein erster Versuch jener Übergangszeit, eine weibliche Gestalt in vollkommener, einheitlicher Verhüllung rundplastisch darzustellen, so daß der Menschenleib darunter trotz der völligen Umhüllung verständlich bleibt. Das Problem ist in einer großen und wunderbar einfachen Weise gelöst: der Körper unter dem Gewand, d. h. die für die Haltung des Körpers bedeutsamsten Punkte sind gebührend berücksichtigt und stehen scharf hervor und die Hauptfaltenzüge spannen sich richtig von einem zum andern; die Flächen zwischen den Falten freilich sind noch wenig belebt.

Die nächste Entwicklungsstufe dieses Typus stellen uns erst die verhüllten Mädchenfiguren vom Parthenonfries vor: sie haben ganz ähnliche Gewandung und die Anlage der Falten ist in den Hauptzügen noch völlig übereinstimmend. Nur ist die Fülle der sich zwischen ihnen entwickelnden kleineren Faltenmotive bereits sehr viel größer und der Eindruck des Gewandes erheblich stofflicher geworden. Die Lösung des Problems aber, wie sie dem Meister der Statue von Bild 60 gelang, diese Lösung ist vorbildlich geblieben bis ins IV. Jahrhundert.

Sog. Wett-  
läuferin



63. Sog. Wettläuferin, im Vatikan.

Als Zeitgenossin der sog. Hestia Giustiniani, der weiblichen Gewandfigur in Bild 60, des Apollon auf dem Omphalos — besonders den beiden letztgenannten auch ihrem Formcharakter nach nicht ferne stehend — darf die Statue einer jugendlich schlanken Wettläuferin im Vatikan gelten (s. Bild 63). Römische Kopistenhände haben uns hier das etwas weichliche Abbild eines Bronzowerkes erhalten und zugleich an dem Baumstamm eine Palme angebracht, den Preis des Sieges, um dessentwillen sie einst ihre Statue aufstellen durfte, oder geschah's auch nur, um über den Charakter der Figur keinen Zweifel zu lassen. Die beiden Vorderarme sind nicht ganz richtig ergänzt. Äußerst glücklich für die Darstellung ist der Moment gewählt, wo die jugendliche Erscheinung bereit zum Ablauf an der Schwelle der Bahn steht: erwartet sie aufmerksam lauschend das Signal oder hemmt den flüchtigen Fuß der plötzliche Anblick eines vor ihr am Boden befindlichen Gegenstandes, dem der leicht gesenkte Blick und das geneigte Haupt zugewendet sind? Bekanntlich liefen in Griechenland an gewissen Festen einiger weiblicher Gottheiten auch junge Mädchen um die Wette und man hat deshalb in der Figur meist ein solches Mädchen, das gesiegt hat, zu erblicken geglaubt. Möglicherweise aber war Atalante selber, die schnellfüßige, schönheitstrahlende Jungfrau, die weibliche Athletengestalt der griechischen Heldensage, die man am liebsten als Läuferin sich dachte, in der herrlichen Pracht des jungen Leibes hier dem griechischen Volke

vorgestellt. Vielleicht hat der Künstler des Momentes gedacht, wo sie, des Sieges sicher, den unwillkommenen Freiern einen Vorsprung gönnt und in verhaltener Bewegung am Pfahle steht, um gleich darauf selbst dahin zu fliegen „wie ein Pfeil von der Sehne des Bogens“. Vielleicht auch hat er jenes Wettlaufs sich erinnert, wo die kühne Jungfrau in dem herrlichen Hippomenes ihren Meister finden sollte; er ist eben vor ihr unter dem Beifall der Menge auf flüchtiger Bahn enteilt und die Jungfrau zögert staunend im Lauf, als sie plötzlich die goldene Frucht Aphrodites am Boden schimmern sieht.

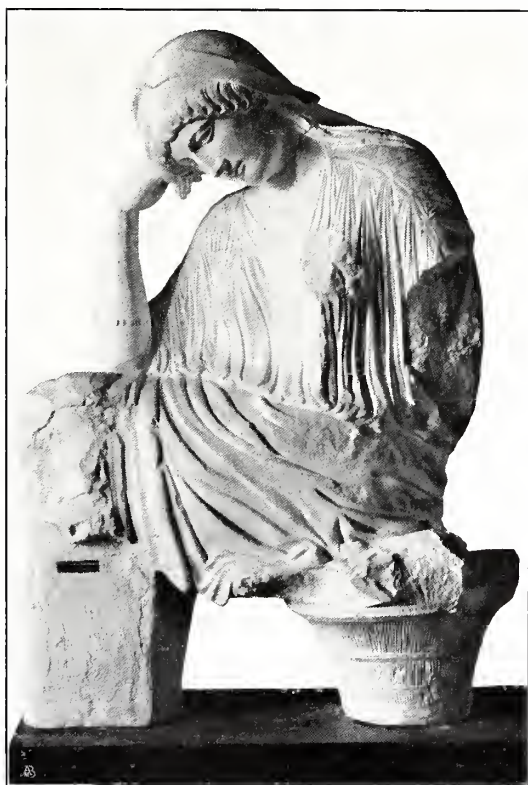
Auch in dieser Figur lebt nichts mehr von der gekünstelten Zierlichkeit jener alten Mädchenfiguren im Spestyus, vielmehr finden wir auch da, wo diese Kunstepoche Liebenswürdigen zu gestalten sucht wie hier, stets etwas Männliches und Herbes. Aber die kräftig-zarten Formen des kaum erblühten Leibes, die fein gegliederten, gelenkigen Beine, der etwas gesenkte Kopf mit seinem starken Kinn, die leise Bewegung, die das Ganze durch eine kleine Drehung des Oberkörpers erhält, kommen in dem noch befangenen, kaum über die Grenzen des Archaismus geschrittenen Stil vortrefflich zur Wirkung. Es ist ein entzückend ebenmäßiger, fein gegliederter Körper, keck und knapp umrissen, schmiegsam ohne belastende Fülle und ein edelgeschnittenes Gesicht von mädchenhaft schüchterner Lieblichkeit. Dazu etwas Leichtes, fedemd Flüchtliges in der Gestalt, das uns völlig über die natürliche Schwere des Materials hinwegtäuscht und das Gefühl erweckt, als ob sie im nächsten Augenblick davonschnellend enteilen würde — bereits ein Anfang zu der lebensvollen Art, wie sie bei der altbekannten bronzenen Hermesfigur lysippischer Kunstrichtung im Neapeler Museum fast ins Nervöse gesteigert ist. So erfüllt sie in erfreulichstem Maße die erste Bedingung eines jungen Mädchens, das sich und die außerordentliche Leistungsfähigkeit ihrer Glieder zur Schau stellt. Zugleich aber machen Ausdruck und Stellung und Gebärden spiel durchaus den Eindruck einer spontanen inneren Hemmung dieser Bewegung.

Das Original muß gegen Mitte des V. Jahrhunderts entstanden sein. Dahin verweist es die Bildung der Augen mit den schweren, scharf abgesetzten Lidern, die harte Behandlung des Haares, die flächigen Wangen, das hohe Untergesicht und die Stilisierung der Gewandfalten, die ganz gleichartig an dem Thronrelief der Aphrodite (s. Bild 65) wiederkehrt, mit dem die Wettläuferin in vielfacher Beziehung verglichen werden kann. Derselben Stilart gehört außerdem die sog. Penelope (s. Bild 64) an; jünger, aber demselben Schulzusammenhang zugehörig, ist der Kopf einer Gottheit im Giardino Boboli in Florenz (Nr. 200 in AMELUNGS Führer, abg. Abb. 41). Zwar scheint im letzteren Werk wieder viel Eigenes von dem späten Kopisten sich zu verbergen; wenn wir aber die Bildung der Augenpartie und des Mundes, die Neigung des Kopfes, die Form des Kinnes, die Auffassung vom Haar und die großartige Einfachheit der Stilisierung im allgemeinen in beiden Werken betrachten, so drängt sich der Schluß auf, daß der Kopf zwar etwas später als die Wettläuferin (vielleicht ca. 460, jedenfalls bald nach Mitte des V. Jahrhunderts) entstanden ist, daß aber beide sogar sehr wohl noch von demselben Meister herrühren könnten. Es liegt nahe, in Kalamis oder seiner Schule den Meister der Figur zu suchen. Auch ein in seinem Stil den Olympiaskulpturen sich nähernder Künstler könnte in Betracht kommen. Leider aber vermögen wir diesen Vermutungen keine festere Basis unterzulegen als die Verwandtschaft mit den angeführten Werken. Ihrem Bewegungsmotiv nach erscheint die „Wettläuferin“ gewissenmaßen als eine noch befangene Vorstufe zu der um etwa ein Menschenalter jüngeren Nikefigur des Paionios zu Olympia: die Bewegung der Beine ist eine ähnlich eigentümliche; beide zeigen eine Brustseite entblößt; der rechte Arm ist gesenkt, der Kopf leicht geneigt.

Als Beispiel einer Kunstrichtung, die den Zusammenhang mit spätarchaischen Werken, wie sie uns die Gruppe der attischen Mädchenfiguren in ihrer Allgemeinheit darstellt, noch nicht verloren hat und uns deren Kunstrichtung im neuen Stil fortgesetzt erscheinen läßt, zugleich als ältestes Beispiel, wie diese

Sog.  
Penelope

Kunstrichtung in der Zeit des Übergangs das Problem der bekleideten Figur zu lösen suchte, mag die Figur der sog. Penelope dienen (s. Bild 64).



64. Sog. Penelope (Restauration im arch.-epigraph. Institut der K. K. Univ. Wien).

Halten wir uns an die bessere Wiedergabe des Werkes, das Hochrelief Nr. 465 im Museo Chiaramonti des Vatikans,<sup>1)</sup> das offenbar eine griechische Kopie ist, so erblicken wir vor uns auf einem Sessel eine nach linkshin sitzende Frau, die das rechte Bein über das linke gelegt hat und den Ellbogen auf den rechten Oberschenkel stützt. Der Kopf ist mit müdem Ausdruck wie sinnend geneigt und in die rechte Hand gestützt, die Linke rückwärts auf den Sitz gelegt. Unter dem Sitz steht ein Arbeitskorb zur Andeutung der vornehmlichsten weiblichen Beschäftigung. Wir werden an Platon de legg. VII S. 805 E gemahnt: er will die Frau auch für den Kriegsdienst vorbereitet wissen. Den praktischen Beweis der Durchführbarkeit seiner Idee aber liefert die griechische Bürgerin seiner Zeit nicht; die Frau in Athen sieht sich auf die Verwaltung des Hauses, auf die „Herrschaft über die Spindel und Wollebereitung“ beschränkt. Die Figur des Reliefs ist wieder bekleidet mit dem Chiton, darüber ist der Mantel um die Beine geschlungen; er bedeckt den Rücken und ist über den Hinterkopf heraufgezogen; durch die rechte Hand werden die Falten desselben etwas zusammengeschoben. Auf dem Reliefgrund, von dem sich Ansätze erhalten haben, erkennt man Spuren von blauer Farbe. Daß das Motiv schon ursprünglich für den Reliefstil erdacht und erfunden wurde, ist unverkennbar, wenn wir die unbeholfene Einpressung der Figur zwischen zwei Flächen würdigen; und gewiß ist das Original selbst auch solch ein Relief gewesen. In dieser Flächigkeit und reliefartigen Auffassung erweist sich das Werk als zugehörig zu jener Kunstrichtung, die die Rundfigur aus dem Reliefstil zu entwickeln suchte und die vornehmlich in Athen gerne geübt ward. Dorthin verweist uns auch die zarte Empfindung, das geistig Gehaltvolle und Vornehme, das aus dem Werke zu uns spricht.

Die Frau ist offenbar in tiefe, stille Trauer versunken; die schönen Lippen scheinen schmerzlich zu lächeln, wehmütig süße Träume durchziehen ihren Sinn. Das Urbild aber war gewiß, wie die mehrfach vorhandenen Wiederholungen bezeugen, einst wegen seiner Vorzüge und der reizvollen Anmut der Figur hochberühmt. Und zwar muß das Werk sofort nach seiner Entstehung Aufsehen erregt haben. Begegnen wir doch derselben Figur mehr oder minder genau schon in kunsthandwerklichen Werken des V. Jahrhunderts wieder<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Es befindet sich außerdem eine zweite Wiederholung im Vatikanischen Museum, die als Rundskulptur gearbeitet ist (in der Galleria delle statue Nr. 261; vgl. die kleine statuarische Variante bei HELBIG Nr. 610). Den zu dem Werke gehörigen Kopftypus hat Studniczka entdeckt (im Berliner Museum Nr. 603); ein gutes Exemplar des Kopfes besitzt auch das Thermensmuseum (HELBIG Nr. 1104), ein drittes die Kopenhagener Glyptothek (Nr. 407).

<sup>2)</sup> Etwa der gleichen Zeit wie das Original unserer Figur entstammt ein angeblich auf Melos gefundenes Tonrelief im Louvre: Penelope sitzt, hier nach rechts gewendet, dem Odysseus gegenüber, der als Bettler vor ihr steht und mit der Rechten sie am linken Handgelenk ergreift (Rev. arch. 1899 S. 13 f.). Einer wenig jüngeren Zeit gehört eine rf. attische Vase an, wo Penelope nach linkshin vor dem Webstuhl sitzt und ihr gegenüber Telemach steht (Mon. d. Inst. IX Taf. XLII; BAUMEISTER Denkm. Abb. 2332; HELBIG Fig. 9). Bedeutend später erscheint die Figur wieder auf einem sog. kampanaschen Tonrelief: Penelope sitzt, ganz in der Haltung der Statue, nach linkshin der Szene zugewendet, wo Eurykleia dem heimgewehrten Odysseus die Füße wäscht (HELBIG Nr. 1456); weiteres s. bei FURTWÄGLER, Sammlung Sabouroff, Text und Nachträge zu Taf. XV—XVII.

und vielleicht ist es bezeichnend, daß sie jedesmal als Penelope verwendet ist. Daß man zu Rom Penelope in dem Weibe sah, dafür sprechen die Wiederholungen. Daß aber das Original nicht zu einer größeren Komposition gehörte, ergibt sich wohl daraus, daß die Verfertiger jener kunstgewerblichen Arbeiten sonst nicht darauf verfallen wären, gerade die eine Figur herauszugreifen und jedesmal in anderer Weise zu verwenden, während für eine derartige Benützung einer Einzelfigur sich mehrfach Beispiele finden. Die Gestalt scheint auch so völlig mit sich selber beschäftigt und künstlerisch in sich geschlossen (wie ganz anders z. B. die sitzende Athena auf einer der Metopen des olympischen Zeustempels!), daß jede weitere Figur neben ihr den Eindruck nur stören würde. Die Frage kann nur sein, ob schon von Anfang an diese Einzelfigur Penelope darstellen sollte. Man glaubt diese Frage neuerdings meist verneinen zu müssen und erkennt in dem Bilde der in sich versunkenen, still vor sich hindämmern Frau, auf deren häusliche Tugenden der Wollkorb deutet, die Vorstellungen wieder, die wir auf einer großen Zahl griechischer Grabreliefs verkörpert finden. Bei einem Grabmal würde auch die Isolierung ohne weiteres verständlich sein. Freilich fällt es schwer anzunehmen, daß man in Rom einem einfachen, bedeutungslosen Grabrelief ein derartiges Interesse entgegengebracht haben sollte. Näher läge das umgekehrte Verhältnis, daß nämlich die Figur als Idealbild der züchtigen häuslichen Frau geschaffen und dann später mit Rücksicht auf die edle Bedeutung des Bildes in sinnreicher Weise als Grabstatue verwendet worden ist. Als Analogon zu einer solchen Wandlung könnte auf die Figur der sog. Pudicitia im Vatikan hingewiesen werden, die oft auf hellenistischen Grabsteinen wiederkehrt als typisches Abbild der „edlen Frau“, wie sie hier der Grabstein decken sollte.

Künstlerisch bedeutete auch die Penelope eine Lösung des Problems der gänzlich verhüllten Frauengestalt, wie sie der Mitwelt am gelungensten erschien und die deshalb vielfach wiederholt wurde. Der Körper selbst unter dem Gewande ist aber noch schlecht aufgefaßt und besonders ist eine gewisse Steifheit in der Art, wie der Körper unter dem Gewande erscheint, nicht zu verkennen. Während ferner in der Faltengebung des Mantels eine gewisse malerische Freiheit auffällt, ist der Chiton noch sehr streng und regelmäßig gebildet. Doch ist die Figur trotz der Ungeschicktheit der Zeichnung und der gezwungenen Haltung der Beine sehr wirksam und ausdrucksvoll. Seinem ganzen, noch archaisch gebundenen Formcharakter nach muß das Werk im zweiten Viertel des V. Jahrhunderts (um 470 v. Chr.) entstanden sein; damit stimmt überein, daß wir in dem Kopftypus die nächste Weiterentwicklung der in dem blonden Ephebenkopf Nr. 689 der Akropolis dargestellten Stilrichtung erkennen dürfen.<sup>1)</sup> Als nächste Stil- und Zeitverwandte der „Penelope“ aber lassen die erwähnten Eigenschaften im Zusammenhang mit der Bildung des Kopfes und der flüssigen Weichheit aller Formen und Züge die berühmten Thronreliefs aus Sammlung Ludovisi im Thermennuseum zu Rom erscheinen (Bild 65 und 66).

Als griechisches Originalwerk, von dem nur wenige Stücke fehlen und das besonders in der Oberfläche des Marmors vorzüglich erhalten ist, vermag uns diese letztere Schöpfung in ihrer ganzen Zartheit der Auffassung und in der Feinheit der Anlage wie der Ausführung die Vorzüge jener Stilrichtung am besten zu veranschaulichen. Zugleich dient es uns zur Bestätigung, daß jener Stil zweifellos in der Reliefkunst zu Hause ist. Gleich der Penelope zeigt die Arbeit noch Spuren archaischer Befangenheit. Aber nicht nur die auffallende Ähnlichkeit der Gesichtsprofile, die den beiden Werken in gleich hohem Grade eigene Feinheit der Ausführung und Zartheit der Empfindung, die gleiche Haarbehandlung und Augenbildung sprechen für den Schulzusammenhang beider Arbeiten. Auch ein äußeres Kennzeichen legt die nahe Zusammengehörigkeit der beiden Werke nahe: die Penelope und die eine Figur des Thronreliefs sind die zwei einzigen aus der alten Kunst jener Zeit bekannten Figuren, wo das eine Bein über das

<sup>1)</sup> Die Gesichtsproportionen, die Haarbehandlung, die Form der Nase, das Auge und die Linie des Brauenbogens, endlich auch die sanftgeneigte Kopfhaltung verraten eine verwandte Hand; doch sind bei dem jüngeren Werk bereits die Augenlider nicht mehr so unnatürlich wulstig gebildet, das Auge selbst richtiger zwischen Stirn- und Jochbein eingebettet, der Mund weicher und im Ausdruck freundlicher; die Stirne ist etwas höher.

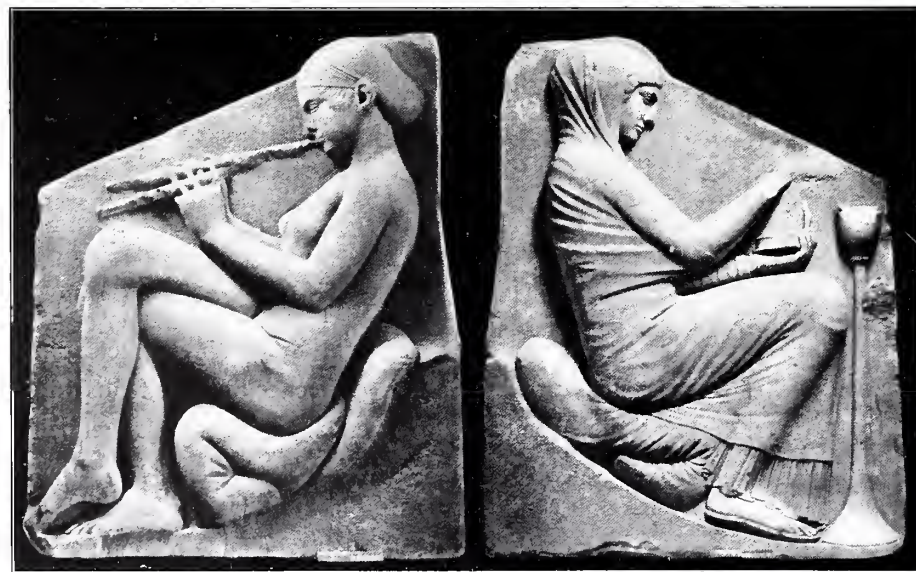
andere geschlagen erscheint, so daß die Knie sich kreuzen. Und es ist die Wiederholung des Motivs um so auffälliger, als es von uns als ein unkünstlerisches und unplastisches bezeichnet werden muß. In beiden Werken ist dasselbe auch gleich ungeschickt durchgeführt: es ist der einzige grobe Fehler, den wir in der Zeichnung des Thronreliefs nachweisen können, und auch die Figur der Penelope wirkt hauptsächlich deswegen so steif und unfrei in der Bewegung.

Darstellung:  
Die drei Lehnen des Throns sind an der äußeren Seite mit Reliefs geschmückt und jedesmal ist das Problem der Rauffüllung wundervoll gelöst. Auf

auch für letztere Möglichkeit finden sich unter den antiken Darstellungen Nachweise. Zwei Mädchen sind damit beschäftigt, vorsichtig eine Frau emporzuheben, die sich mit beiden Armen an jene festklammert und mit einem Ausdruck der Verzückung zu ihnen emporblickt. Der Unterkörper der Frau ist geschickt durch ein Tuch verdeckt, das die beiden Mädchen senkrecht vor ihr ausbreiten.



65. Relief der Rückenlehne am sog. Thron der Aphrodite. Rom.



66. Reliefs der Seitenlehnen am sog. Thron der Aphrodite. Rom.

wird, darstellt; allerdings ist dann das Vorhalten des Tuches nicht genügend motiviert. Inwieweit die Darstellung auf den beiden Seitenlehnen in Beziehung zur Haupthandlung tritt, muß dahingestellt bleiben. Dargestellt ist je eine Mädchengestalt, auf der einen Seite eine nackte Hetäre, die die Doppelflöte ertönen läßt, und im offensichtlichen Gegensatz dazu auf der andern Seite ein tiefverhülltes Weib, das

der Rückseite ist eine Geburtszene dargestellt, sei es die der Aphrodite aus dem Wasser, wie man gewöhnlich annimmt, oder die eines jungen sterblichen Weibes;

Möglich, daß durch die breiten Kiesel des Grundes das Lokale als Uferstrand charakterisiert ist und die Szene wirklich die dem Meere entsteigende Aphrodite, die von den Horen in Empfang genommen



Weihrauchkörner in die Flamme eines Thymiaterions wirft. Ob freilich der äußere Gegensatz auch einen inneren bedingt, ist fraglich; es sind zwei Wesen, die beide als zwei gleichberechtigte Auffassungen weiblichen Wesens in der Antike jede in ihrer Art der Gottheit huldigen. Vielleicht ist diese Gottheit Aphrodite selbst; jedenfalls ist es eine Göttin, die zur Weiblichkeit in nächster Beziehung steht.

Im Stil des Kopfes läßt sich weiterhin die „Penelope“ sehr wohl mit der vom Kopisten leider arg entstellten Figur der sog. Esquilinischen Venus (s. Bild 67) sowie mit der sog. Wettläuferin (s. Bild 63) zusammenstellen. Eine Fortsetzung ihres Stiles mögen wir in der reizenden sterbenden Amazone des Wiener Museums erblicken, die noch fast den gleichen Kopftypus zeigt, aber in Faltengebung und Gewandbehandlung schon näher den Parthenonskulpturen tritt. Und noch jünger ist die vielleicht in denselben Zusammenhang gehörige bekannte Bronze-Amazone von Neapel.

Scheinen uns die angeführten Beispiele von weiblichen Typen zu beweisen, wie man in der Zeit des gebundenen Stils vorzüglich darauf bedacht war, das Ideal der ehrbaren, oft bis über das Haupt mit Gewand und Schleier verhüllten Frau in verschiedenlicher Weise zu erfassen und darzustellen, so darf anderseits nicht außer acht gelassen werden, daß es zugleich diese Epoche ist, in der die Kunst zum erstenmal den Besonderheiten des Frauenleibes erhöhte Aufmerksamkeit zuwendet. Neuer Inhalt und neue Regungen kamen dadurch in die Kunst hinein; sie gewann Interesse an der Darstellung des Nackten an der weiblichen Gestalt — das nackte Weib trat damals in den Kreis der griechischen Kunst.

Soll ein Bild gegeben werden, wie weit die griechische Kunst in der Zeit vor Eintritt in die sog. phidiasische Epoche, also bis etwa vor der Entstehung des plastischen Schmucks des Parthenon, in der Frauendarstellung gekommen war, so wäre dies Bild unvollständig und unrichtig, wenn es in die These zusammengefaßt würde, daß die Besonderheit des weiblichen Leibes schlechthin nicht erfaßt ist, sondern gemeiniglich nur charakterisiert wird durch die Kleidung und die Brüste, welche letztere überdies nur wie Attribute hinzugefügt sind. Richtig ist vielmehr, daß wir schon mit dem Übergang vom VI. zum V. Jahrhundert die Vasenmaler mit dem weiblichen Körper experimentieren sehen und es ihnen auch bereits gelingt, der Arme, Hände, Beine besondere Form zu erfassen (vgl. die Mädchenstatuen von der Akropolis). Auf einer Euphrosiosvase in St. Petersburg mit der Darstellung nackter Hetären erblicken wir ausgeprägte, ja sogar übertrieben weibliche Formen; nur der Bauch ist noch in seiner Bildung athletisch-männlich. Der Vasenmaler Peithinos zeigt dazu das Bestreben, die zwei Geschlechter

durch die Kopfformen zu unterscheiden. Wie weit man aber in der Plastik gekommen ist, beweist das Reliefbild der nackten Hetäre auf der Thronlehne aus Villa Ludovisi (s. Bild 66). Und daneben bekundet eine ganze Reihe von Kunstwerken eine überaus feine Auffassung von dem eigentümlich Reizvollen der weiblichen Bewegungen und Gesten. Vielleicht läßt sich also der Sachverhalt kurz so darstellen: das Weib in seiner Eigenart wird um das Jahr 500 v. Chr. von den griechischen Künstlern entdeckt; seine charakteristischen Bewegungen, die Art, wie es, zierlich das lange Gewand hebend, dahinschreitet, läßt uns

Entblößung  
der  
Frauengestalt



67. Sog. Esquilinische Venus. Rom.

die Fehler der Detailbehandlung (so wenn die Brüste noch zu weit auseinander sitzen und der Bauch ausgeprägt männlichen Charakter hat) schier vergessen. Diese letzteren kommen wohl daher, daß eben stets die vollbekleidete Frau dargestellt wurde; als man aber beginnt, auch das nackte Weib darzustellen, währt es natürlich einige Zeit, bis der künstlerische Blick eine gewisse Sicherheit erlangt hat.

In welcher Weise nun die Entblößung der zunächst stets vollbekleidet auftretenden weiblichen Gestalt sich vollzog, liegt nicht klar zu Tage. Sicher ist nur das Eine, daß dieselbe nicht plötzlich, sondern allmählich erfolgt, und man wird allgemein wohl sagen können, daß mit der fortschreitenden Entwicklung auch sie mehr und mehr fortschreitet. Doch ist nicht zu verkennen, daß der Sachverhalt hier ziemlich verwickelt ist, und es müßte zur genaueren Erkenntnis der Frage innerhalb der verschiedenen Denkmälergruppen jedes einzelne Werk für sich vorgenommen und daraufhin betrachtet werden, ob die Entblößung begründet ist oder nicht. Dabei dürfte sich ergeben, daß die Entblößung des weiblichen Körpers zuerst nie der künstlerischen Motivierung entbehrt.<sup>1)</sup> Zu den ältesten Stoffen, wo sich — auf Vasen und Reliefs — das Motiv starker und fast völliger Entblößung findet, gehören wohl Kampfszenen: ein Weib wird gewaltsam ergriffen und fortgerissen, so bei der Darstellung des Frevels an der Cassandra (vgl. das Bild der rf. sog. Vivenziovase in Neapel. Das oft wiederkehrende Motiv dieser Figur erscheint noch ganz ähnlich verwendet an dem aus der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts stammenden Fries des Tempels zu Phigalia)



68. Enteilende Frau aus einem Giebel.  
Kopenhagen.

oder in den mannigfachen Kentaurenkampfszenen; doch ist in den Darstellungen der letzteren Art die Entblößung meist nicht eine so vollständige (vgl. den Olympia-Westgiebel, Bild 75). In zweiter Linie mögen die Amazonenbildnisse, die damals beliebt wurden, bei der an und für sich leichten Bekleidung des Mannweibes die Künstler der Übergangszeit, die auf den nackten Jünglingskörper eingeschult waren und das insonderlich Weibliche der Formen noch nicht sicher beherrschten, zur Darstellung nackter weiblicher Formen angereizt haben. Da die Amazoneschon ihrer Bedeutung nach als eine Zwischenform zwischen männlichem und weiblichem Wesen erschien, so konnte eine mehr männliche Bildung dem Werke nicht viel schaden, während andererseits der Künstler um so zuversichtlicher sein Verständnis für den weiblichen Körper erproben konnte. Erst an dritter Stelle kommen für die künstlerische Darstellung weiblicher Nacktheit in jener Zeit aphrodisische Wesen oder gar Aphrodite selbst in Betracht.

Die Zeit des gebundenen Stiles mit ihrer Vorliebe für Kampfszenen und dabei für wilde Griffe und natürlich-harte Bewegungen scheint sonach der fortschreitenden Entblößung der weiblichen Figur besonders günstig gewesen zu sein. Daß aber deswegen in der nächstfolgenden Epoche, die von der früheren Aktivität zu größerer Ruhe übergeht und in der ein abnehmendes Interesse an den derben Kampfszenen und eine Entwicklung zu größerer Würde, Linienschönheit und zu mehr malerisch-wirkungsvollen Motiven zu verspüren ist, eine

Abnahme dieser Tendenz sich nachweisen ließe, darf nicht behauptet werden; auf einer stilistisch hoch-

<sup>1)</sup> Von archaischen Figuren vgl. man die Nike von Delos, die außer den beiden Armen auch das rechte Bein bis zum Knie entblößt zeigt.

entwickelten Metope (XXII) vom Parthenon z. B. ist die Entblößung außerordentlich stark, das Weib auf der Metope XXIX dagegen, welche letztere gewiß zur ältesten Reihe jener Werke gehört und noch die Eigentümlichkeiten einer sehr gebundenen Stilart aufweist, ist weit weniger entblößt. Eine chronologische Sonderung und Entwicklung läßt sich für die Frage der Entblößung überhaupt nicht wohl durchführen; es ist vielmehr in den Parthenonmetopen ebenso wie in dem Olympiagiebel oder dem Phigaliafries ein deutliches Streben nach Abwechslung nicht zu verkennen. Charakteristisch für die Entwicklung ist nur, daß jetzt die Motivierung der Entblößung allmählich fallen gelassen wird: schon im Parthenongiebel finden sich ruhig lagernde weibliche Gestalten mit entblößter Brust.

Doch vorher schon war die völlig entkleidete Frauenfigur in den Typenkreis der statuarischen Kunst getreten. Welchen Wechsel der Anschauungen von der Würde der Frau mag diese Darstellungsweise zur Voraussetzung haben! Von der Relieffigur eines völlig nackten Mädchens an dem prächtigen Marmorthron der Sammlung Ludovisi, das mit übergeschlagenen Beinen auf dem Polster sitzt und zum Preise seiner Göttin der Doppelflöte schmeichelnde Weisen entlockt, war schon oben (S. 171) die Rede. Etwa zur selben Zeit aber oder wenig später treffen wir, wenn auch vereinzelt, die völlig entblößte weibliche Gestalt auch in der freien Plastik. Diese älteste bisher bekannte statuarische Darstellung einer nackten Frau ist die 1874 auf dem Esquilin gefundene, unter dem Namen der Esquilinischen Venus berühmt gewordene Marmorstatue (s. Bild 67). Es ist eine späte, leider wenig gute Kopie. Das Original war von Bronze; es muß einst berühmt gewesen sein und nahm jedenfalls in der Geschichte der künstlerischen Entwicklung der weiblichen Figur eine hervorragende Stellung ein. Vor uns steht ein junges Weib von kurzen, schweren Verhältnissen, mit hoehgehobenen Armen und enggeschlossenen Beinen. Es ist kein Weib, das seine Reize öffentlich zur Schau trägt — das würde dem religiösen Gefühle der Zeit ebensowohl wie dem bürgerlichen Anstand widersprochen haben —, sie fühlt sich vielmehr allein und unbeobachtet. Die Hände sind mit dem Knüpfen oder Lösen des Haarbandes beschäftigt, indem die Linke den Haarknoten über dem Nacken leicht nach abwärts drückt, während die Rechte das lose Ende des Bandes rechts über der Stirne hält. Wie die Zutaten des Kopisten zu beweisen scheinen, ist sie als Badende gedacht, sei es, daß sie sich eben anschickt, dem feuchten Element sich zu vertrauen, oder daß sie der reinigenden Flut bereits wieder entstiegen ist. Auf ersteres scheint das fröstelnde Zusammenpressen der Beine zu deuten. Der Oberkörper samt dem Kopf ist ziemlich stark nach der rechten Seite gebeugt, so daß die Schulterlinie schräg nach rechts abwärts gerichtet erscheint. Das Haupt ist zudem etwas nach rechts gedreht und geneigt. Die Füße (mit Sandalen) stehen dicht nebeneinander, nur der linke Absatz ist leicht gehoben — das Motiv *uno crure insistere*, das in dieser Zeit auch für die männliche Figur erst in den Anfangsstadien der Entwicklung stand, ist hier auf die weibliche übertragen und in feinsten Harmonie mit dem sonderlich Weiblichen in der Haltung bereits zu vollendeter Konsequenz entwickelt.

Über die Zeit der Entstehung der Figur ist viel gestritten worden: von Duhn auf die frühere Hälfte des V. Jahrhunderts zurückgeführt, wird sie von J. Lange als eine Schwester des Diadumenos und verwandter Figuren des polykletischen Kreises erklärt. Andererseits wieder hat man versucht (zuerst Helbig, neuerdings Amelung), das Werk als die eklektische Arbeit eines römischen Künstlers der Kaiserzeit zu erweisen, wobei der Oberkörper mit den breiten männlichen Formen wie auch die altertümlichen Züge des Kopfes einem altgriechischen Original entnommen seien, während der Unterleib der Figur mit seinen kurzen, dicken Verhältnissen eine freie Naturstudie des römischen Künstlers darstelle und direkt auf Rechnung seines kleinen, plumpen Modells zu setzen sei. Dem entgegen erscheint aber doch der Unterkörper nach Formcharakter und Maßverhältnissen dem Oberteile der Figur durchaus entsprechend gebildet und auch die stilistische Behandlung der einzelnen Partien unterscheidet sich in keinem wesentlichen Punkte (vgl. die Schmalheit der Hüften, die altertümliche und keineswegs naturalistische Zeich-

nung der Bauchmuskulatur). Nur in dem so individuell wirkenden und für das weibliche Wesen höchst charakteristischen Zusammenpressen der Beine, das uns hier in der antiken Kunst zuerst und gleich in so frischer Unmittelbarkeit entgegentritt, läßt sich ein naturalistischer Zug entdecken. Sollte aber wirklich der Künstler, der soviel Eigenart besaß, dies Motiv der Natur abzulauschen und mit echtem künstlerischen Empfinden zu verwerten, in der Behandlung des Oberteils seiner Figur die eigene starke Persönlichkeit so völlig zurückgedrängt haben? Insbesondere der Kopf der Statue erscheint in einzelnen Zügen — vgl. das hochstehende Ohr, das stark entwickelte Kinn — noch stark im Archaischen befangen und damit stimmt die Bildung der fast männlich breiten Brust mit den weit auseinanderstehenden Mammae überein. Durchaus griechische Werke sind es denn auch, an die uns die Statue in wesentlichen Zügen erinnert. In der Gesichtsbildung läßt sich vornehmlich die sog. Penelope (Bild 64; vgl. Haar, Auge, Mund, Gesichtsproportionen) oder die „Wettläuferin“ (Bild 63), von etwas älteren Werken das Grabrelief der Philis im Louvre passend vergleichen; manches in den leider arg verwaschenen und überarbeiteten Partien des Gesichts gemahnt sogar an die Figur des Künstlers Stephanos (s. Bild 49). Auch von der schon herangezogenen Relieffigur am Thron aus Villa Ludovisi ist unsere Statue nicht allzuweit entfernt, wengleich die Körperverhältnisse der letzteren offensichtlich viel plumper und schwerer sind. Vielleicht am klarsten kennzeichnet sich die Stilrichtung unserer Figur durch den Vergleich mit den Skulpturen vom olympischen Zeustempel: man vergleiche z. B. den Kopf der Athena auf der Metope mit der Darstellung des Löwenabenteuers oder den Kopf des sog. Apollon aus dem Westgiebel; es sind dieselben, in so charakteristischer Weise gerollten Locken, dieselbe Art, den Kopf zu wenden und zu beugen sowie die Hand zum Haare zu führen, und eine ganz ähnliche Behandlung der Brustpartie. Nur mag das Original der Esquilinischen Figur einer etwas vorgeschritteneren Entwicklungsstufe zugehört haben, wo das hohe Untergesicht, die allzuschwere Bildung der Augenlider bereits im Schwinden war. Für das Bewegungsmotiv der Arme und Hände aber, das durch die Figur des Diadumenos am bekanntesten geworden ist, bietet unsere Statue das älteste Beispiel (man vergleiche die Figur einer enteilenden Frau in der Glyptothek zu Kopenhagen, s. Bild 68); im Zusammenhalt mit der Wendung des Hauptes und den schweren Körperverhältnissen erinnert es uns bereits an das Familiengepräge der polykletischen Schule.

Ob sich in der einfachen Handlung des Badens der Inhalt des Werkes erschöpft oder ob sich das Mädchen etwa zum Fest der Gottheit bereitet und wir es uns in kurzem vielleicht in der Situation der verhüllten Relieffigur von Bild 66, der Göttin opfernd und ihren Dienst versehend, zu denken haben, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls deutet nichts in der Figur auf eine laszive Auffassung ihres Wesens hin. Eine Vorbereitung zu irgend einer gymnastischen Betätigung in der Statue zu erkennen, verbieten uns andererseits die kurzen schweren Glieder, die aller sportlichen Ausbildung von vornherein abgeneigt erscheinen. Vielleicht ist es die Weihestatue einer Hierodule — der korinthischen Aphrodite etwa — an ihre Göttin. Noch aber sind wir weit entfernt von der Zeit, da der Kult der nackten Frauenfigur in Athen ein Kulturfaktor geworden war, wo nach der Sage die Hetäre Phryne als Erwiderung auf die Anklage ihre Gewänder fallen ließ und durch den bloßen Anblick ihrer wundervollen Schönheit ihre Richter zu einem Freispruch bestimmen konnte. —

Aber neben dieser allmählich zur völligen Entblößung fortschreitenden Auffassung der Frauenfigur und ursprünglich unabhängig von ihr entwickelt sich eine Kunstrichtung, die den Körper weder verhüllen noch völlig nackt lassen will und deren unverkennbares Merkmal die eigentümliche Behandlung des Gewandes ist. Sie faßt es nämlich nicht plastisch, sondern sucht es möglichst abstrakt, möglichst den Körperformen anschießend wiederzugeben, so daß es sich wie ein dünner Schleier fast trikotartig um die Glieder ihrer Gestalten legt und diese in voller Klarheit sich abzeichnen und gewissermaßen hindurchscheinen läßt. Freilich ist diese Kunstrichtung erst gegen Ende des V. Jahrhunderts zur vollen Blüte gelangt, die Spuren einer Auffassung aber, die der Enthüllung ziemlich nahe kommt, zeigen sich schon frühe. Schon in der Kunst der Akropolismädchen (vgl. auch die männliche Gewand-

Figuren mit  
durchsichtig  
scheinenden  
Gewändern

figur Nr. 633 der Akropolis) oder der Akroterfiguren vom äginetischen Tempel wird das Gewand, sowohl in der Skulptur wie in der Malerei, in den unteren Körperformen gerne wie durchsichtig dargestellt. Es ist eine Tendenz, ganz entgegengesetzt der, die sich in der Behandlung der Peplosfiguren ausspricht (s. oben S. 65). Was wir aber bei den Figuren der Akropolis ungenügend motiviert finden und was dort seinen Grund noch vorwiegend in einem technischen Unvermögen der Künstler hatte, das wird in der Folge zu einem eigenen künstlerischen Problem der Gewandbehandlung erhoben. Zweifellos gedachte man nun die Wirkung leichter, durchsichtiger Gewebe wiederzugeben. Da galt es denn zunächst diesem Ankleben des Stoffes an den Körper eine innere Begründung zu verleihen.

Etwa in die Mitte des V. Jahrhunderts führt uns die reichgewandete Statue des Apollon Musagetes in Kopenhagen (Glypt. Nr. 63; abgeb. P. ARNDT, Glyptothèque Ny-Carlsberg, Taf. 33; vgl. FURTWÄNGLER, Sitz.-Ber. 1902, IV, S. 443 ff.), ein griechisches Original, dessen besten Reiz die merkwürdige Mischung von freien und archaisch strengen Zügen in der Stilgebung ausmacht. Die Figur bildete offenbar das Mittelstück einer Giebelgruppe und ist vermutlich eine Arbeit jonisch-attischer Kunstweise. Der Gott steht völlig ruhig mit linkem Standbein; aber indem er den rechten Fuß mit erhobener Sohle etwas seit- und rückwärts setzt, scheint er leichtfüßig über den Boden hinzuschweben. Und es ist, als ob der Luftzug, der oben in der Höhe des Giebels herrscht, das Gewand des im Vorschreiten begriffenen Gottes von vorne gegen die Glieder peitschte, so daß diese völlig plastisch sich abzeichnen. Das scheinbare Ankleben des Gewandes ist also durch den Standpunkt und die Aktion des Gottes hinlänglich motiviert. Das Werk aber atmet so trotz der ruhigen, feierlichen Haltung des Gottes und vielleicht in bewußtem Gegensatz zu ihr stürmische Bewegung.

Wie von einer verwandten Kunstrichtung dasselbe Problem gelöst wird, zeigt die Marmorstatue einer nach rechts enteilenden Frau (gleichfalls in der Glyptothek zu Kopenhagen befindlich, s. Bild 68), die der gleichen Entstehungszeit wie die vorige Figur angehört. Auch hier schlägt der Wind in die Falten des Gewandes, auch diese Figur schmückte einst, mit einer Reihe gleichartiger Gestalten wohl zur Darstellung der Bestrafung der Niobiden vereint, das Giebelfeld eines Tempels. Aber nicht nur, daß hier der im Gewand sich äußernde Luftwiderstand durch die außerordentlich lebhafte Bewegung der Figur in viel natürlicherer Weise motiviert erscheint, wie ganz anders äußert sich auch dieser Druck der Luft in den schweren Massen des weiten Peplogewandes, das diese Gestalt umhüllt! Der Wind faßt nur den über den Gürtel fallenden Bausch des Gewandes und hebt ihn gleichmäßig rings um den Leib empor, dazu bläht er das Manteltuch, das die erhobenen Hände fest zu fassen suchen, segelartig über dem Haupte, so daß es einen reichbewegten Hintergrund für die Gestalt abgibt.

Die Figur zeigt unleugbar eine gewisse Stilverwandtschaft mit den Skulpturen des Zenstempels zu Olympia, wemgleich unsere Statue zweifellos jünger ist als diese. Bei aller Weichheit der Linien und der ganzen Ausführung und bei aller Freiheit in der Behandlung des Gewandes insbesondere gibt sich doch, gleichwie bei dem vorerwähnten Apollon, in der gesamten Auffassung der Figur noch eine gewisse altertümliche Befangenheit zu erkennen. Die Figur tritt hierin auch auf eine Linie mit den bekannten, wahrscheinlich sogar etwas jüngeren Statuen vom Nereidenmonument zu Xanthos, die ja ihrer Gewandbehandlung nach ein besonders charakteristisches Beispiel für die in Rede stehende Kunstrichtung sind. In dem Motiv des eiligen Laufes ist in beiden Werken das archaische Knielaufschema noch deutlich lebendig und die ganze Anlage der Figuren erscheint von diesem abhängig; man vergleiche die unnatürliche Brechung des Ober- und Unterkörpers in den Hüften, die Kopfwendung, das Heben der Arme und die steife Haltung der Beine: das alte Schema, wenn auch in abgeschwächter Form, klingt hier deutlich nach. Doch erscheint die Kopenhagener Statue weit geschickter komponiert und plastischer erfaßt, wie auch feiner durchgeführt; daß ihr Lauf nicht so drastisch erscheint wie bei den Nereiden, findet wahrscheinlich in der Bedeutung der Figur seine gute Begründung.

Auf der Höhe ihres Könnens aber zeigt sich die in jenem Kopenhagener Apollon uns vorgestellte Kunstrichtung in Werken des Kreises, aus dem die Nike des Paionios zu Olympia und die Statue des Kitharöden-Apollon im Braccio Nuovo des Vatikans (abgeb. Taf. 7, Nr. 41 bei AMELUNG, Die Skulpturen d. Vat. Mus.) hervorgegangen sind. Die beiden letzteren Schöpfungen stehen sich untereinander und hinwiederum dem Kopenhagener Apollon stilistisch so nahe, daß wir in diesem die unmittelbare Vorstufe zu ihnen erkennen dürfen. Insbesondere weisen alle dieselben Eigenheiten des Gewandstils auf: das zum Teil weit abstehende Gewand flattert heftig im Wind; wo es den Körper berührt, wirkt es fast wie Schleier und der ganze Körper, auch das Glied zum Beispiel, wird durch Chiton und Peplos sichtbar. Bei der Nike des Paionios wie auch bei der Vatikanischen Statue ergibt sich dazu die Gewandbehandlung auch wieder aus dem Motiv: dort aus der Flug-, hier aus der Tanzbewegung der dargestellten Figur. In der Freiheit der Auffassung und in der Ausführung eines leichten, durchsichtigen, sich eng anschmiegenden Gewandes ist in diesen Figuren entschieden das Höchste erreicht.

Es ist eine eigenartige, sozusagen malerische Kunstrichtung, die diese Werke geschaffen hat, und man hat deswegen an Polygnot, der in jungen Jahren ja auch Bildhauer war (s. Plin. 34, 85), als das Haupt dieser Schule gedacht. Sie scheint aber älter als Polygnot zu sein und ihren Ursprung in Jonien zu haben. Seit Mitte des V. Jahrhunderts sind es dann freilich vorwiegend attische Werke, bei denen wir dieses illudierende Raffinement wiederfinden (vgl. vor allem auch die sog. Nikebalustrade der Akropolis). Es ist eine Kunst, die vor allem eine außergewöhnliche technische Gewandtheit erforderte, um die feinen zarten, oft vielfach gebrochenen Fältchen über dem Körper und anderseits wieder die schmalrückigen hohen, langgewellten Faltenzüge der frei gearbeiteten dünnen Gewandteile eindrucksvoll herauszuarbeiten. Es ist aber auch die Richtung, welche zuerst die Griechen die Schönheit lebhaft im Gewand bewegter Figuren und den Reiz jugendlicher, vor allem weiblicher Wesen kennen lehrte. Denn schlanke Mädchenkörper bilden die Künstler dieser Richtung mit Vorliebe und was sie reizte, war sehr bald die Darstellung des jungfräulichen Körpers in der Bewegung, die Wirkung des schlanken Leibes, dem der schleierartige Chiton und oft dazu das schwere, ebenso reich bewegte Himation nur als Folie dienen (vgl. die aus Fréjus in Südfrankreich stammende Statue der Aphrodite im Louvre, dazu den stilistisch von ihr abhängigen, ganz ähnlichen Torso im Thermenmuseum zu Rom oder dessen kleinere Wiederholung im Neapeler Museum). Besonders charakteristisch wird dann für diesen Stil die Art, wie der zarte leichte Chiton die eine Brust frei läßt (vgl. die Figuren des Nereidenmonuments, die Nike des Paionios zu Olympia, die Aphrodite von Fréjus u. a.) und sich im übrigen, als wäre er feucht, dem Körper anschmiegt oder in geschwungenen Linien um die Figuren wallt. Als jüngster Künstler der Richtung ist uns Timotheos von Athen bekannt, der den plastischen Schmuck am Heiligtum des Asklepios zu Epidauros schuf (die Akroterfiguren sind uns erhalten) und von dem die Statue der Leda mit dem Schwan im Kapitolinischen Museum stammen mag. Und das ist zugleich die Kunstrichtung, die den Griechen zuerst den aphrodisischen Reiz des weiblichen Körpers erschlossen und es zuerst gewagt hat, auch den weiblichen Körper wirklich zu enthüllen — denn einer Enthüllung gleich kommt diese Darstellung unter den durchscheinenden Gewändern. Erst von hier an kann für die griechische Kunst die Darstellung der nackten weiblichen Gestalt als ein Problem von gleicher Berechtigung und Bedeutung gelten wie das der bekleideten Figur.

## IX. RELIEFKUNST DER GRIECHEN IN DER ÄLTEREN ZEIT.

Das Reliefbild wurde von den Griechen aus der Kunst älterer Kulturvölker als ein Zweig der zeichnenden Kunst übernommen. Zwischen Relief und Gemälde bestehen in archaischer Zeit keine wesentlichen Unterschiede: beide sind im Grunde Umrißzeichnungen, deren Figuren gefärbt sind, und das Relief bildete — ganz im Sinne von Platons oben (S. 76) angeführtem Worte — für die Malerei nur die Grundlage, die jener die bestimmteren Umrisse und eine bescheidene Schattenwirkung gewährte.<sup>1)</sup>

Ursprünglicher Charakter des Reliefs

Für beide Darstellungsarten ist die Fläche das maßgebende Element der künstlerischen Ausdrucksweise, von dem ausgegangen wird; nur dringen beim Relief die Umrißlinien tiefer in die Fläche hinein, so daß die Figuren und die einzelnen Formen sich auch plastisch vom Hintergrunde abheben.<sup>2)</sup> Im Relief wie in der Zeichnung werden deshalb auch von den griechischen Künstlern der archaischen Zeit die einzelnen Körperteile der Figuren von ihrer breitesten, flächigsten Seite dargestellt und aus der Fläche hervorragende Punkte nach Möglichkeit vermieden, ein Verfahren, das die hellenische Kunst mit allen alten Reliefstilen, wie z. B. dem ägyptischen teilt. Während die Füße, Beine, der



69. Zwei Mädchen mit Blumen, aus Nordgriechenland. Paris.

Unterkörper gerade im Profil dargestellt sind, werden Brust und Schultern ganz auf der Fläche entfaltet, der Kopf hinwiederum zeigt sich im Profil und im Kopf selbst wieder das Auge in Vorderansicht. Daneben versteht man verhältnismäßig früh, auch den ganzen Körper der Figuren ins Relief zu stellen:

<sup>1)</sup> Die Gleichwertigkeit der beiden künstlerischen Ausdrucksweisen können uns besonders die alten attischen Grabmäler aus dem 6. Jahrhundert lehren, wo wir häufig eine bloß gemalte Figur die Stelle einer Relieffigur vertreten sehen: vgl. die sog. Lyseasstele im athen. Nationalmuseum (Nr. 30), die lebensgroße Darstellung eines Verstorbenen, wie er zum Opfer schreitet, wobei die Farben ohne Relief auf den schwach vertieften Marmor aufgemalt sind (Hellrot am Chiton, wie an der Brust der Figur noch deutlich ist, Grün für den Zweig; vermutlich war der Becher schwarz und der Mantel weiß mit buntem Saum; der Hintergrund war rot); im Nebenfeld war ein Reiter gemalt. Einen weiteren Beleg bieten die altertümlichen, bloß bemalt gewesenen Metopenplatten des Apollontempels von Thermos, die sich gleichberechtigt den uns erhaltenen mit Reliefs geschmückten Metopen anderer Heiligtümer anreihen.

<sup>2)</sup> Als bekanntestes Beispiel sei die altattische Grabstele des Aristion (athen. Nationalmus. Nr. 29) von der Hand des Künstlers Aristokles aus der Zeit des Peisistratos (vgl. dazu die marmorne Giebelgruppe von der Akropolis, s. Bild 71,

vgl. das altattische Relief mit der Darstellung eines Schweinsopfers an Athena (Nr. 581 der Akropolis) die oben (S. 20 und 34) erwähnte Grabstele des Aristion (athen. Nat.-Mus. Nr. 23) u. a. Der Fortschritt aber besteht darin, daß man allmählich den Übergang aus der fehlerhaften, zusammengestückten Darstellung der Figur zu einer naturgetreuen, einheitlichen Darstellung zu gewinnen sucht. Wie weit der reifarchaischen Kunst dies gelang, veranschaulicht die neuerdings in Athen zutage gekommene Grabplatte eines Jünglings (s. Bild 70), die den Verstorbenen in der Ausübung seines Lieblingssportes, im Waffellaufe, darstellt;<sup>1)</sup> wir sehen den Jüngling nackt, nur mit dem Helm auf dem Haupte, im eilenden Laufe nach rechts. Wie dem Künstler — vielleicht war es Antenor selber — zum Ausdruck des Bewegungsmotivs nur erst das altarchaische Schema des Knielaufs zur Verfügung steht, so bewegt er sich auch hinsichtlich der allgemeinen Anordnung der Figur noch völlig in den Banden des alten Flächenstils. Aber doch gibt dies herrliche Stück altattischer Reliefkunst schon den deutlichen Hinweis auf die Bahn, in der sich die Entwicklung der ganzen Darstellungsart bewegt: das Unrichtige in dem schroffen, scharf gebrochenen Übergang vom Unterleib zum Oberkörper kommt diesem trefflichen Künstler bereits lebhaft zur Empfindung und er sucht den Fehler dadurch auszugleichen, daß er in der Zeichnung der Bauchmuskulatur die Drehung des Leibes zum Ausdruck zu bringen sucht.<sup>2)</sup> Das allmähliche Fortschreiten dieser Entwicklung läßt sich an den altattischen schwarzfigurigen Vasen von Stufe zu Stufe vortrefflich verfolgen. Zugleich aber mag uns die Komposition jenes schlichten sinnigen Grabmals ein Muster sein für die Art, wie jene archaischen Künstler es nicht nur verstanden, die Fläche zu füllen, sondern auch die Figur mit ihren Linien in den Raum zu ordnen. In dem nach oben sich etwas verjüngenden Relieffeld ist nämlich die Figur so in den Raum gestellt, daß die beiden Füße dicht am Reliefrand anstanden, die beiderseits ausgespreiteten Ellenbogen diesen fast berühren. Es ist die Kreuzform, die in der allgemeinen Anlage der Figur sich ausspricht. Doch wird die langweilige Wirkung, die in dieser steifen und allzu symmetrischen Anordnung ursprünglich liegt, wieder aufgehoben durch die beiden schrägen, einander parallel laufenden Linien des Brustbeins (nebst der Linie alba) und des Helmbusches. Wie viel ungünstiger würde das Gesamtbild wirken, wie viel schlechter der Raum gefüllt erscheinen, wenn nur ein Weniges dieser meisterhaften Komposition geändert würde: sei es daß man den Kopf nach rechts im Profil stellen oder die Armbewegung irgendwie verschieben wollte! Es läßt sich diese glänzende Meisterschaft, mit der die antiken Künstler die menschliche Figur harmonisch in den Raum einzuordnen wissen,<sup>3)</sup> an der in jener Epoche anhebenden langen Reihe schlanker, attischer Grabreliefs, die aus jonischem Brauche nach Griechenland übertragen waren, in immer wachsender Mannigfaltigkeit verfolgen und bewundern. In eben diesem Bestreben, allein mit der menschlichen Figur die Fläche zu füllen, entfernt sich die mutterländisch-griechische Reliefbilderei ebensowohl von der Flächenkunst des nahen und ent-

in der Behandlung der Füße, der Muskulatur) angeführt. Die lebensgroße Gestalt ward zuerst auf die Marmorplatte reinlich aufgezeichnet und dann in den Grund hineingearbeitet, bis sich die einzelnen Formen zwar flach, aber klar heraushoben. Mit besonderer Sorgfalt und Liebe ward dann der Farbenschmuck aufgetragen: der Grund war dunkelrot; Helm, Harnisch und Beinschienen blau, auf dem Harnisch fanden sich zudem rot und weiße Bänder mit Mäandermuster; die Panzerklappen und das Untergewand ebensowie Haare und Speer zeigen Reste von Braunrot. Das kleine Nebefeld war für eine bloße Malerei ausgespart.

<sup>1)</sup> Ephem. arch. 1903, Taf. 1, S. 43 ff. (D. PHILIOS); vgl. dazu oben S. 72, 138 etc. Auch der arg verstümmelte männliche Kopf Nr. 64 des athen. Nationalmuseums ist, obgleich älter und auch gröber gearbeitet als die Stele, dem Werke in vielen Beziehungen stilistisch verwandt (vgl. Mundbildung, Stirne, Löckchenbildung etc.).

<sup>2)</sup> Man vgl. in dieser Hinsicht mit dem Relief die nackte Figur des Poseidon auf den archaischen Münzen von Pästum (Poseidonia) in Unteritalien aus der Zeit um 500 v. Chr.

<sup>3)</sup> Die größeren, mehrfigurigen Kompositionen der archaischen Kunst des Mutterlandes (vgl. die Reliefdarstellung des Schweinsopfers an Athena im athen. Akropolismuseum) verraten allerdings noch nicht in so hohem Grade diesen starken Sinn für strenge Komposition und man scheut sich nicht, gleichwie auf gotischen Votivreliefs, Figuren von verschiedenen Größenverhältnissen auf demselben Raume zu vereinen. Es ist derselbe Mangel, der uns entsprechend auch in den gleichzeitigen Giebelkompositionen begegnet. Wie glänzend dagegen ostgriechische Künstler die Frieskomposition zu meistern wissen, mag der Skulpturenschmuck des Knidierschatzhauses zu Delphi bezeugen!



ferneren Orients, wie sie anderseits zu erkennen gibt, in welchem hohem Maße die menschliche Gestalt für sie im Mittelpunkte der Darstellung steht. Die Entwicklung schreitet auch hier naturgemäß vom Einfachen zum Komplizierteren fort: gegen Ende der Periode weiß man bereits zwei Figuren so knapp in den Raum zu stellen, daß der Reliefgrund überhaupt nur in wenigen kleineren Flächen zum Vorschein kommt. Das aus Nordgriechenland stammende Relief mit dem Bilde zweier Blumen haltender Mädchen (s. Bild 69), jetzt im Louvre, mag uns diese besondere künstlerische Art und Auffassung der Epoche, der es angehört, verkörpern. Die zwei Mädchen, beide im schlichten ärmellosen Peplogewand, das Haar mit einem Kopftuch (Sphendone) zierlich umwunden, waren im Profil so in das nach oben sich leise verjüngende Relieffeld hineingruppiert, daß der Reliefrand dicht an den im Rücken steil und lang herabfallenden Gewandfalten abschneidet. Die Köpfe der beiden sind einander leicht zugeneigt. Und der sonst noch zwischen den Figuren stehende Raum ist in höchst kunstreicher Weise von den erhobenen, sich teils dicht berührenden teils überschneidenden Händen ausgefüllt. Das Relief, das noch deutlich in archaischer Formgebung befangen, ist uns kostbar wegen der zarten und feinen Empfindung, die es in der Auffassung und in der Durcharbeitung aller Formen, des Nackten wie des Gewandes, verrät; und eine noch erhöhte Wichtigkeit müssen wir ihm zuerkennen, da es uns den Weg bezeichnet, den die weitere Entwicklung des Reliefbildes einschlägt. Es ist nicht so



70. Grabstele eines jugendlichen Läufers mit Helm, aus Athen.

sehr die größere räumliche Vertiefung, die das Bild gewinnt, indem man lernt, tiefer in den Reliefgrund hineinzuarbeiten und im Zusammenhang damit die einzelnen Formen mehr plastisch herauszuheben als nur zeichnerisch zu behandeln. Hatten doch schon die Künstler des Knidierfrieses mit einer staunenswerten Kühnheit verstanden, die Wölbungen der Schilde so tief und schräg in die Rückwand hineinzuweißen, gleich als ob sie es mit Rundskulpturen zu tun hätten; und anderseits finden wir dort auch bereits eine dreifache Figurenreihe hintereinander, in der die vorderen Partien etwas voller und rundlicher ausgeprägt sind, die tiefer im Reliefgrund liegenden Teile sich nur schwach abheben oder gar nur — wie die rückwärtigen Beine einzelner Pferde, in zwei Fällen ein Streitwagen etc. — mittelst roter Farbe auf die Hintergrundfläche aufgemalt waren.<sup>1)</sup> Im Mutterlande, wo man um diese Zeit die ostgriechische

<sup>1)</sup> Es gehört dieser ostgriechische Relieffries in der beispiellosen Kühnheit seiner Technik doch wohl zu den Ausnahmen, wie wir sie in der mutterländischen Kunst selten finden werden. Die Athenschatzhausmetopen in Delphi, die wir als Werke der Hochreliefkunst doch nur unter Vorbehalt mit jenem Friesen vergleichen können, zeigen im allgemeinen ihre Figuren vor einem glatten, kaum belebten Hintergrund gestellt. Nur bei einigen wenigen Schildwölbungen wird auch hier zur Erhöhung der plastischen Wirkung tiefer in den Hintergrund hineingegangen, während die Künstler jenes Frieses eine Rücksicht auf die Rückwand überhaupt nicht zu kennen scheinen und diese fortwährend durchbrechen.

Form des Langfrieses erst allmählich schätzen und auch verwenden lernte, setzen die Künstler in ihren wenig umfangreichen Reliefbildern die Figuren noch möglichst eine neben der andern in „edler Einfachheit und stiller Größe“. In der plastisch wirksamen Ausgestaltung der einzelnen Figur und in dem perspektivisch richtigen Verhältnis ihrer Teile zueinander sucht man hier den Schlüssel des Fortschritts. Es ist von der Reliefkunst, wie sie in dieser Zeit Gestaltung gewann, noch ein unendlich weiter Weg zu der echt malerischen Art, mit der später die alexandrinischen Meister das Verfahren der Malerei auf das Relief übertrugen — man vergleiche die berühmte Gigantomachie oder den Telephosfries von Pergamon oder die Reihe der sog. alexandrinischen Reliefs: nicht nur die Figuren werden perspektivisch angeordnet, der Raum selbst gewinnt ordentlich an Tiefe und in der Scheidung zwischen Vorder- und Hintergrund bekundet sich das deutliche Streben, auch hier perspektivisch zu wirken —, und historische Szenen in landschaftlichem und architektonischem Rahmen kennt das klassische Relief überhaupt nicht. Aber es ist das doch die Zeit, wo der Reliefbildner zuerst unterscheiden lernte zwischen der Formwirkung und der tatsächlich vorhandenen Form (Daseinsform) der Masse. Man beobachte, wie bei der linksstehenden Figur in Bild 69 die Brust sich in der Fläche entfaltet — ganz anders wie bei jener älteren Art, die uns als ein Kennzeichen des Primitiven, Ursprünglichen erschien (vgl. Bild 70) —, und wie zugleich der Kontur der linken Schulter in schwacher Erhebung vor dem Hintergrunde sichtbar wird. Freilich, noch ist die Forderung hier unvollkommen erfüllt, indem zwar die linke Schulter, die am weitesten von dem Beschauer entfernt liegt, richtig gezeichnet, die rechte hingegen allzusehr im Profil wiedergegeben ist, so daß die beiden Schultern wie nach vorn zusammengedrückt erscheinen. Aber es sind erste Spuren jenes perspektivischen Sehens, das wir jetzt in die Reliefskulptur einziehen sehen. Es fallen diese Versuche ungefähr zusammen mit dem Zeitpunkte, wo wir derselben Erscheinung auch in der Malerei begegnen, und sicher ist es noch der ursprüngliche natürliche Zusammenhang aller Flächenkunst, der die beiden Gattungen, wenn auch mit verschiedenen Mitteln, gleichmäßig nach größerer Raumwirkung und Vertiefung streben heißt. Beine und Füße, die früher in der Darstellung auf der Fläche nur im Profil wiedergegeben waren, werden jetzt gerne in Vorderansicht darzustellen versucht. Bekannt ist jene in Böotien gefundene, von einem aus Naxos zugewanderten Künstler Alxenor stammende Grabstele eines bärtigen Mannes, der, auf den Knotenstock gelehnt, seinem aufspringenden Hunde eine Heuschrecke entgegenhält (athenisches Nationalmuseum Nr. 39). Freilich ist an dem Werke die poetische Erfindung reicher als die technische Ausführung. Die Wiedergabe der übereinander geschlagenen Beine ist ungeschickt, die Zeichnung des Auges noch ganz archaisch, der Faltenwurf des Mantels steif und leblos. Aber das Werk ist typisch für eine ganze Reihe verwandter Darstellungen. Es spricht aus dem flachen Reliefbilde nicht nur der lebendig empfindende Sinn jener Künstler, der selbst für die unbedeutenden Vorgänge in der Natur ein offenes Auge hat, es ist zugleich einer der ersten gelungenen Versuche, die Drehung des Körpers richtig auszudrücken und einzelne Körperteile in der Verkürzung wiederzugeben. Im Vorwurf wie in der Einzelausführung verrät sich so das ernste Naturstudium, das in jener Zeit des Übergangs die Künstler auszeichnete und den Fortschritt schaffen half. Viel zahlreicher lassen sich natürlich die Beispiele für den unwiderstehlichen Reiz, den das neue Problem auf die Künstler ausübte, aus der reichen Fülle der streng rotfigurigen attischen Vasen<sup>1)</sup> nachweisen, und vorzüglich sind es jene Bilder, denen die Künstler voll Stolz auf ihr tüchtiges Können ihre Namen beigeschrieben haben. Als ein

<sup>1)</sup> Weniger zahlreich sind die schwarzfigurigen Vasen, in denen versucht ist, einzelne Körperteile in Vorderansicht wiederzugeben; vgl. GERHARD, Auserl. Vas. Taf. CVIII, wo Bein und Fuß des gefallenen Eurytion von vorne gezeichnet sind, oder CXLII, wo die Enfacestellung von Gesicht und Bein richtig beobachtet ist, während die Zeichnung des Fußes in der Verkürzung noch weniger gelungen erscheint. Von rotfigurigen Vasen vgl. GERHARD, Auserl. Vas. Taf. XVIII (Fuß der Athena von vorn), XXII 2 (linker Fuß eines Epheben von vorne), XXIV (rechter Fuß des Apollon von vorne), XXVII (Apollon von vorne, beide Füße in Verkürzung gezeichnet), XXIX (Artemis von vorne, beide Füße in Verkürzung gezeichnet), XXX (Fuß des Apollon von vorne), XXVII (Apollon von vorne, beide Füße in Verkürzung von vorne), IV (Füße des Zeus sowie

stets wiederkehrendes Motiv begegnet uns auf ihren kleinen Gemälden, deren Vorlagen mit Vorliebe dem Leben des Alltags entnommen sind, das Bild des Mannes, der in behaglicher Ruhestellung sich über den Krückstock beugt und dazu das entlastete, verkürzt gezeichnete Bein nachlässig über das andere schlägt. Oder es ist das Standbein in Vorderansicht dargestellt und der ruhende Fuß wie in Schreitstellung einfach dahintergesetzt.<sup>1)</sup> Stets aber ist die Schwere des Körpers aus diesem hinausverlegt auf den Stab, der die Achsel unterstützt, ein Fuß erscheint regelmäßig von vorne gesehen und die Brust in der Schrägansicht. Besonders wichtig erscheinen die gleichzeitigen Versuche, auch die Köpfe aus der Profilstellung zu rücken und das Dreiviertelprofil als die räumlichste Art der Darstellung auszubilden. Auf den älteren schwarzfigurigen Vasen findet sich zuerst die volle Enfacestellung durchgeführt bei Tierfiguren, vgl. GERHARD, Auserl. Vas. Taf. XVI (Pferd), XX (Pferd), LXI (Pferd), XCIII 2 (Löwe), CXXIII (Löwe oder Panther), CXXLI (Panther und Schildzeichen), XCI (Pferd). Daneben wird auch für die Darstellung von Masken und misch- oder mißgestaltigen Wesen (Medusa, Silen, Kentaur etc.) die Enfacestellung der Gesichter gerne verwendet; vgl. GERHARD Taf. XXXVIII 1 (Silen); CVII (Medusa als Schildzeichen), CXLII 1 (Silen), LXXXVIII 2 (Gorgonen); von älteren rotfigurigen Gefäßen vgl. GERHARD Taf. LXXVIII (Reh von rückwärts), LXXVII (Silen); HARTWIG, Meisterschal. Taf. VI (Silen), VII (Silen), LIX 2 (Kentaur), LXXIII (Silen). Nur vereinzelt finden sich in dieser älteren Zeit solche Versuche bei rein menschlichen Köpfen und dann charakteristischerweise nur mit behelmteten Köpfen, so daß es sich also mehr um die Enface-Wiedergabe des Helmes als des Kopfes handelt. Als eines der frühesten nachweisbaren Beispiele, wo man es wagt, den menschlichen Kopf in die Vorderansicht zu rücken, erscheint GERHARD Taf. CVI 3 (Kriegerkopf im Helm). Von einer Beherrschung des Problems ist auf dieser Stufe noch keine Rede. Dieser Künstler vermag sicherlich noch nicht einmal die Köpfe des Viergespanns von vorne darzustellen und wendet nach altertümlicher Weise die Köpfe der beiden äußeren Pferde nach innen, die der beiden inneren nach außen ins Profil. Und der von vorne gesehene Kopf des Kriegers wirkt in seiner groben Verzeichnung durchaus unwahr: es scheint, als wäre der Helm von vorn nach hinten durchgeschnitten worden und die beiden Hälften um die vordere Längsachse nach vorne gedreht, so daß man nun die beiden Seitenansichten des Helms dicht nebeneinander und zu einem Ganzen verbunden vor sich zu sehen glaubt.<sup>2)</sup> Von einer räumlichen Vertiefung der Zeichnung ist nicht die leiseste Spur zu bemerken. Auf gleicher Stufe mit solchen Versuchen stehen die ältesten Enface-Darstellungen auf frühgriechischen Münzen, die ja als Reliefdarstellungen für unsere Frage besondere Bedeutung gewinnen. Dahin gehört vornehmlich eine hochaltertümliche Silbermünze von

des Mannes auf der linken Seite in Verkürzung gezeichnet), XLVI (bei der Figur des Ares, des Hades und der Demeter je ein Fuß, von Hermes die beiden Füße von vorne), LV12 (Fuß von vorne), LXIV (Fuß des Gefallenen von vorne), LXXV (Füße von vorne) etc.

<sup>1)</sup> Vgl. HARTWIG, Meisterschalen Taf. XXV (Schale des Malers Peithinos), LIV (Schale des Künstlers Onesimos, beide Beine noch im Profil gezeichnet), XLVIII 1 (Euphromios), XLVIII 2 (Euphromios; hier beide Füße noch im Profil), LXI (Onesimos), LXIII (Meister mit dem Liebling Laches), LXVI (Duris), LXVIII (Duris), LXX (Meister mit dem Liebling Lysis), LXXI (von demselben), LXXII (Meister mit der Ranke).

<sup>2)</sup> Welche Schwierigkeiten für die Künstler bei der Zeichnung in Vorderansicht zu überwinden waren, zeigt schon die Art, wie sie sich um die richtige Wiedergabe des Helmbusches mühten. Man weiß sich, um verständlich zu bleiben, nicht anders zu helfen, als daß man, gleichwie bei der Darstellung des Helmes überhaupt, die beiden Profile von vorne gesehen nebeneinandersetzt; den Ausgangspunkt bildete wohl die praktische Erwägung, daß man bei der Betrachtung von vorne einen kleineren Gegenstand wie den Helm auch bei nur geringen Veränderungen des Standpunktes bald von der einen, bald von der andern Seite im Profil erblickte. Vgl. z. B. das kleine Relief aus Olympia mit der Darstellung zweier Reiter, deren jeder an seiner Außenseite noch ein Handpferd führt (Olympia etc. Bd. IV, Taf. XXXIX): der Helmbusch wirkt in der Zeichnung auf das moderne Auge, als sei er der Breite nach quer über den Helm, mit den beiden Enden zu beiden Seiten des Kopfes, gelegt. Auch das attische Votivrelief an Athena mit dem doppelten Bild der Göttin in Enfacestellung (ath. Nat.-Mus. Nr. 82) oder auch der Athenakopf auf den alten Silbermünzen von Kyzikos (Num. Chron. 1887 Taf. II 7) lassen dies gut erkennen. Selbst in der Zeit des streng rotfigurigen Vasenstils ist die Schwierigkeit noch nicht völlig überwunden und die Künstler verfallen auf mancherlei Auskunftsmittel: vgl. GERHARD Taf. LI (am Helme eines Gefallenen); HARTWIG, Meisterschalen Taf. XXVIII (von der Hand des Malers Hieron: laufender Krieger mit von vorne gegebenem Gesicht), III 3 (Kachrylion: am Helme eines Ge-

Phaselis in Kleinasien (abgeb. P. GARDNER, Types, pl. IV 1), die man in die Zeit um 550 v. Chr. zu setzen pflegt.<sup>1)</sup> Dargestellt ist der altsymbolische Kampf des Herakles mit dem Acheloos; letzterer, in Stiergestalt mit gehörntem bärtigem Menschenantlitz, wird von den Armen des Herakles in gewaltigem Ringen umschlungen. Von der Gestalt des Herakles, die zum größten Teil durch den Stierleib verdeckt wird, ist nur der Kopf und der rechte Arm sichtbar. Die beiden Köpfe sind in Vorderansicht wiedergegeben. Ferner eine altthebanische Silberprägung, die auf der Vorderseite (die Rückseite ist noch unbeprägt) zwei Pferde von vorne, mit einem Reiter auf dem Pferde links vom Beschauer, zeigt; die Köpfe der Pferde sind nach außen ins Profil gewendet; vgl. das frühe schwarzfigurige Vasenbild bei GERHARD Taf. CVI, sowie die Argometope des Sikyonierschatzhauses zu Delphi (s. S. 16). An Köpfen in Vorderansicht zeigen die Münzen namentlich das Gorgoneion (vgl. SIX, die betr. Dissert.); Pan (?) s. Montagu Collection, greek series, II (1897), Taf. III Nr. 236; einen weiblichen Kopf (?) s. ebenda Nr. 237; Silenos (auf einer Münze von Phokäa, s. Brit. Mus. Cat. Jonia S. 203 Nr. 3 Taf. IV 3; Münze von Täththivächi, s. Brit. Mus. Cat. Lycia S. 19 Nr. 8 Taf. V 6; Elektronhekete von Kyzikos, s. Num. Chron. 1887 S. 71 Nr. 45 Taf. II 23; Elektronzwölfstel der gleichen Art im Münchener Münzkabinett); Dionysosmaske (Münze von Neapolis Maced. (?), s. Beschr. d. Berl. Münzkab. II S. 173 Taf. VII 65); Acheloos, Kallirrhoe (Akarn. Stratos, s. bei IMHOOF, Mzn. Akarnaniens S. 14 Nr. 1, 2 und S. 158 Nr. 1, 2 Taf. I 20, 21 cf. 22); Artemis (Münze von Arkadien, s. Brit. Mus. Cat. Peloponnes S. 169 Nr. 1 Taf. XXXI 20 und S. 172 Nr. 41, 42 Taf. XXXII 6); behelmter Kopf (Athena?) auf einer Münze von Kyzikos, s. Num. Chron. 1887 S. 62 Nr. 30 Taf. II 7; Kopf der Athena (?) auf einer Prägung des Dynasten Sidqimelck von Lapathos auf Kypros (s. BABELON, Achéménides S. 114 Nr. 783, 784, Taf. XXI 18, 19). Auch hier sind es also zunächst Darstellungen von Masken und von einer Wirkung körperlicher Rundung kann nirgends die Rede sein. Ein solches, mit Ernst durchgeführtes Streben läßt sich erst auf den selinuntischen Münzen aus der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts (mit der Darstellung eines Flußgottes) verfolgen. Es ist dieselbe Zeit, in der auch auf den rotfigurigen Vasen die Probleme der Körperdrehung und der Schrägstellung der Köpfe und der ganzen Figuren immer und immer wieder auftauchen; vgl. HARTWIG, Meisterschalen Taf. LX (Kentaur und Krieger von vorne), III 3 (Krieger von vorne), XXVIII (Krieger von vorne), XLIX (bärtiger Mann von vorne), LIX 1 (Jüngling von vorne), LXIII (Bauer von vorne), LXV (Jüngling und

fallenen), LVIII (Onesimos: auf einem Stuhle ein Helm von vorne). Aus derselben Übergangszeit stammt ferner die Berliner Duris-Schale (abg. Arch. Ztg. 1883 Taf. 3): der Oberkörper und das bärtige Gesicht des zusammenbrechenden Kriegers sind dem Beschauer zugewendet; der Helm zeigt deutlich zwei emporgeschlagene Backenklappen und einen zweifachen, zu beiden Seiten des Gesichtes herabhängenden Kamm. Diese Art Helmzier findet sich also sowohl auf Vasen schwarzfiguriger wie rotfiguriger Technik bei den Versuchen, den Helm in der Ansicht von vorne wiederzugeben; vgl. die Figur des Glaukos auf der chalkidischen Vase in Mon. d. Inst. I 51; GERHARD, Etr. u. Camp. Vas. Taf. D; die Troilos-Schale des Euphronios bei CONZE, Vorlegeblätter V 6. Doch erscheint dieselbe auch ganz gleichartig bei einem nach links ins Profil gestellten Helme auf der schwarzfigurigen Vase bei GERHARD, Auserl. Vas. III 208. Auf der erwähnten chalkidischen Vase erscheint zweimal und auf der gleichfalls jonischen Vase bei GERHARD, a. a. O. III 205 einmal auch ein Helm in Vorderansicht mit nur einfachem Kamm, welcher letzterer aber gleichfalls in ganz unbeholfener Weise noch im Profil gezeichnet ist. Ganz ähnlich wie auf der Berliner Duris-Schale findet sich die Enfacestellung des Kopfes und die verdoppelte Helmzier durchgeführt auf der (in Mon. d. Inst. XI Taf. 33 veröffentlichten und Ann. d. Inst. 1881 S. 168 ff. von Körte besprochenen) gleichfalls rotfigurigen Schale aus Corneto im Berliner Museum. Und als man dann endlich verstand, den Helm kamm richtig in der Vorderansicht wiederzugeben, war man in neuer Verlegenheit, da es demselben in dieser Stellung an der raumfüllenden dekorativen Wirkung gebrach. Um diese Zeit scheint dann das Triphalon, der bekannte dreifache Helmschmuck phidiasischer Athenatypen, in der Kunst beliebt geworden zu sein; im praktischen Leben war derselbe, zumal in jener vorgerückten Zeit, gewiß äußerst selten und wohl nur bei Prunk- und Zierhelmen in Gebrauch. Es ist die nämliche Häufung von Zierformen, wie wir sie in jener Zeit auch an der bloßen Stephane eintreten sehen: so finden wir an dieser öfters Pegasosprotomen, zuerst einzeln, später auch drei (z. B. auf dem rf. Vasenfragment Elite des céram. I 29), verwendet. Daß hinwiederum die letztere Art des Schmuckes aus der ägypt. Kunst entlehnt ist, beweist das frühe Vorkommen desselben auf ägypt. Werken: vgl. z. B. die ganz ebenso verwendete Uräusschilange auf dem Relief des jugendlichen Ramses II. (abg. bei PERROT-CHUPIEZ I S. 706, F. 474).

<sup>1)</sup> Trotz der sehr altertümlichen Darstellung zeigt die Münze auffallenderweise schon zweiseitige Prägung. Bild der Rückseite: Prora einer Galeere, darunter Fisch.

Reiter von vorne); GERHARD, Auserl. Vas. Taf. LI (Gefallener von vorne), XLVI 2 (Mädchen in Schrägstellung); LXXXI (weiblicher Kopf freien Stiles in Dreiviertelansicht); vgl. auch das Vasenfragment, abgeb. in Mon. d. Inst. II, 1834, Taf. XI und bei J. LANGE, Darst. d. Menschen Figur 32. Die Reliefauffassung aber, die damals für die menschliche Figur gewonnen war, blieb vorbildlich für die ganze klassische Zeit des V. und IV. Jahrhunderts. Man wagt es fortan, die Figuren als Ganzes schräg zu stellen, so daß man sie hauptsächlich von vorne, aber doch etwas von ihrer einen Seite sieht. Bald scheut man auch vor der vollen Enfacestellung nicht zurück, wie das Thronrelief aus Villa Ludovisi (s. Bild 65) als Beispiel zeigt. Doch blieb es natürlicherweise in der strengen Zeit wie in der des freien Stiles Regel, den ganzen Körper der Hauptsache nach in die Seitenansicht zu rücken, und zwar werden gewöhnlich Kopf und Glieder ganz ins Profil, Brust und Unterleib dagegen mehr ins Dreiviertelprofil gestellt. Die Art freilich, wie das geschieht, ist zunächst noch unvollkommen: Brust und Unterleib stoßen noch ziemlich unvermittelt aufeinander, was u. a. an der Figur des Triptolemos auf dem sog. Eleusinischen Relief (s. Bild 55) kenntlich wird, das wir der frühphidiasischen Zeit gegen Mitte des V. Jahrhunderts zuweisen dürfen. Es ist noch etwas Gezwungenes, Steifes in der Haltung, das erst in der nächstfolgenden Stufe der Entwicklung, die durch das sog. Medea-Relief (Wiederholungen im Lateranischen Museum und in Berlin), durch das in mehreren Exemplaren erhaltene berühmte Orpheus-Relief u. a. gekennzeichnet wird, völlig überwunden ist. Überlegt man, daß die Schicht, in der die Körperdarstellung entwickelt wird, nur wenige Zentimeter dick ist und daß die höchsten Punkte in einer Ebene liegen müssen, so wird man die Schwierigkeit der Formbehandlung im Relief ermessen können. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß die Vorstellung des Kubischen bei so großer Beschränkung des plastischen Volumens nur mit Hilfe einer den Augenabstand genau berücksichtigenden und dabei doch subtilen Zeichnung erreicht werden kann. Seit etwa der Mitte des V. Jahrhunderts ist man denn auch mehr und mehr von der strengen Flachheit des Reliefs abgekommen und zieht es vor, die Figuren sich stärker vom Hintergrund abheben zu lassen. Schon das Medea-Relief geht in der Reliefhöhe seiner Figuren beträchtlich über die geringe Erhebung des Eleusinischen Reliefbildes hinaus. Die Figur steht mit keiner ihrer Flächen mehr parallel zur Grundfläche, sie wirkt wie vom Hintergrunde losgelöst. Einige Partien treten rund und plastisch hervor, andere treten sanft zurück. Stets aber liegen alle am weitesten hervortretenden Punkte in einer Ebene, ohne daß dabei der Eindruck der Rundung litte, und die ganze Fläche erscheint nach Möglichkeit mit den Figuren gefüllt. Und noch etwas Neues war hinzugekommen: nachdem es schon gegen Ende der archaischen Epoche gelungen war, eine vorzüglich geschlossene Komposition von zwei Figuren zu schaffen, werden seit der Zeit des gebundenen Stils Reliefbilder mit drei Personen die Regel: dahin gehören das Thronrelief des Thermennuseums (s. Bild 65), das sog. Eleusinische Relief (Bild 55), das erwähnte Medea-Relief im Lateran u. a. m.

Die Entwicklung der Stilart scheint sich hauptsächlich in Athen vollzogen zu haben. Denn stilistisch sind ja fast alle die genannten Reliefwerke zu eng verbunden und voneinander abhängig, als daß wir sie örtlich verschiedenen Schulen zuweisen dürften. Man beachte dazu die Art der Kopfreigung, die den meisten dieser Figuren gemeinsam ist, oder die Verwandtschaft in den Zügen der beiden Blumenmädchen (s. Bild 69), der sog. trauernden Athena von der Akropolis, der beiden Göttinnen aus dem Eleusinischen Relief (s. Bild 55) und der Eurydike des Orpheus-Reliefs, die trotz des Zeitunterschiedes zwischen den einzelnen Werken unverkennbar ist, ferner die Ähnlichkeit in der Anlage der Formen, die sich in den Figuren vom Thronrelief des Thermennuseums und der Hochrelieffigur der sog. Penelope im Vatikan ausspricht. Als Schöpfungen attischen Meißels erweisen sie sich endlich auch durch den Geist tiefer Innerlichkeit und zarter Empfindung, der diese Kompositionen beseelt. Die Innigkeit, mit der die beteiligten Personen sich anblicken, die weiche, träumerische Stimmung, die über den Gruppen liegt, sprechen beredter als die auf das äußerste Maß beschränkte Handlung. Es ist dieselbe Stimmung, die wir in den langen

Reihen attischer Grabreliefs im Nationalmuseum zu Athen beobachten können. Und zu dem nämlichen Schlusse führt uns die Beobachtung, daß dieser Flachreliefstil seine schönste Blüte in der Zeit des Parthenonfrieses erreicht. —

Entwicklung  
des  
Hochreliefs

Von der reinen Flächendarstellung, die wir Flachrelief nennen, ist aber in der griechischen Kunst von Anbeginn das Hochrelief als eine neue besondere Darstellungsform auszuscheiden. Seine Wurzeln liegen anderswo als die des Flachreliefs. Es verdankt seinen Ursprung den Forderungen, welche die Architektur bei gewissen Aufgaben der dekorativen Skulptur stellte. Die Giebfelder und die Metopenfüllungen des dorischen Tempelbaus verlangten nach plastischem Schmuck. Wir werden an Plinius XXXV, 151 erinnert, der die ältere Art des Giebelschmucks, aus der sich nach ihm die Giebelgruppen entwickelt haben, als Ektypa (Hochreliefs)<sup>1)</sup> bezeichnet und sie in Gegensatz zu den Prostypa (Flachreliefs) bringt, s. unten S. 189 f. Man hatte da größere Flächen mit stark hervortretenden plastischen Einfassungen. Sollten sie mit Reliefs gefüllt werden, so mußten sie, um im Rahmen dieser gewaltigen Architektur und aus großen Entfernungen wirksam zu sein, eine starke Ausladung nach vorne haben. Die Relieffhöhe selbst war durch die Architektur gegeben; die Ausladung mußte nämlich so stark sein, daß sie die Höhe des Rahmens erreichte. In seinen Anfängen tritt uns jedoch das Hochrelief als etwas gänzlich anderes entgegen als das, was wir gemeiniglich unter seinem Namen verstehen. Das, was wir in den Porosskulpturen von Athen oder auch den Kalksteinmetopen des delphischen Sikyonierschatzhauses, dem Kalksteinkopf der Hera von Olympia<sup>2)</sup> an Schöpfungen der alten Zeit vor uns sehen und als Hochrelief zu bezeichnen geneigt sind, tritt doch mehr oder minder in eine Reihe mit der Art von Hochreliefdarstellung, die wir in der ägyptischen Kunst treffen; es sind, wenn sie auch an ihrer Vorderseite flächig behandelt sind, doch eigentlich nur Gruppen von Rundfiguren, die rückwärts abgeschnitten und auf einen gemeinsamen glatten Hintergrund aufgesetzt und vor ihm ausgespannt erscheinen.<sup>3)</sup> In ihrer Erhebung vom Reliefgrund etwas flacher gehalten, aber doch nach ihrem Formcharakter zweifellos zu derselben Kunstgattung gehörig, sind Werke wie die altertümlichen Metopen des sog. Tempels C in Selinus.<sup>4)</sup> Die Technik dieser Kalksteinmetopen steht der der beiden größeren attischen Porosgiebel sehr nahe; hier wie dort ist der Zusammenhang mit dem Hintergrund nur lose gewahrt und die Figuren soweit als möglich der Rundskulptur genähert; auch die Art, wie die Köpfe hier fast durchgehends in Vorderansicht erscheinen, während für die Malerei und den Flachreliefstil die Profilstellung die Regel bleibt, ist beiden gemeinsam. Die fortschreitende Entwicklung freilich drängt

<sup>1)</sup> Bei sehr kleinen Bauten wird freilich wohl von Anfang an die Giebelverzierung in der Regel im Flachreliefstil gehalten gewesen sein; vgl. den kleinen Hydragiebel von Athen oder den Giebelschmuck des olympischen Megarerschatzhauses.

<sup>2)</sup> Dieses berühmte altertümliche Kopffragment ist doch wohl der Rest einer solchen als „Ektypon“ ausgeführten Figur und gehörte vielleicht zum Giebelschmuck des olympischen Heräons. Bemerkenswert an der Darstellung der Köpfe in dieser alten Stilart ist, daß der Hinterkopf wie abgeschnitten erscheint, so zwar, daß das eine (am Herakopf von Olympia das linke) Ohr noch in die Darstellungszone aufgenommen ist, während auf der anderen Gesichtseite die Darstellung vor dem Ohre abschneidet (vgl. auch das Gorgoneion Nr. 701 des Akropolismuseums). Die Absicht kann nur sein, die Figur etwas schräg von der Seite sehen zu lassen, so daß die Flächen der Figur in verschiedenem Lager im Verhältnis zur Hintergründfläche liegen. Die Ohren sind gleichwie an den ägyptischen Werken oft (so bei dem olympischen Herakopf, der athenischen Porosfigur Nr. 52, den alten selinuntischen Metopen u. a.) gleichsam nach vorne gedrückt und von ihrer breitesten Seite sichtbar.

<sup>3)</sup> Nur selten finden sich in den athenischen Porosskulpturen Ansätze zu einer echt reliefmäßigen Auffassung: so bei der im Bruchstück erhaltenen linken Hand des ringenden Herakles von der großen Tritongruppe (vgl. oben S. 7 und 12). Wie sehr dieser frühe Hochreliefstil in seinen Anfängen von den Gesetzen der Rundskulptur abhängig ist und demzufolge als eine Abart von dieser gelten kann, lehrt uns das hochaltertümliche, in Tanagra gefundene Porosgrabmal des Dermys und Kitylos. Auch bei diesem bisher ganz einzigartigen Monument, das von dem für die alten Grabsteine üblichen Flachrelief sich so grundsätzlich unterscheidet, stehen die beiden fast rund herausgearbeiteten Gestalten in einem ganz metopenartig behandelten Gehäuse (s. oben S. 25 f.).

<sup>4)</sup> Eine Rücksicht auf die Bestimmung dieser Metopen, von ziemlich steiler Höhe dicht unter dem Tempeldach auf den unten stehenden Beschauer zu wirken, können wir darin erblicken, daß hier die Rückfläche nicht ganz glatt gehalten, sondern in ihren oberen Teilen leicht nach außen gewölbt ist, so daß auch die Köpfe der Figuren etwas vorwärts geneigt erscheinen.

Giebel- und Metopenplastik bald in verschiedene Richtung. Während die erstere, etwa gleichzeitig mit dem Übergang von der Poros- zur Marmortechnik, sich vom Hintergrund völlig loslöst und zur freien Rundskulptur entwickelt, bleibt die Metope der alten Darstellungsform getreu und erhebt sich in der Folge in dieser zum Mustertypus des klassischen Hochreliefstils. Das Resultat dieser Entwicklung steht seinen Grundzügen nach in den Metopen des Athenerschatzhauses zu Delphi und noch klarer in den etwas jüngeren Metopen des Heratempels von Selinus fertig vor uns. Dieser Hochreliefauffassung der klassischen Zeit liegt der malerische Charakter des modernen Reliefs (für das die Franzosen als Vorbilder gelten mögen), das alle Gesetze der Reliefkunst durchbricht und sich sogar der Lichtreflexe als Ausdrucksmittel bedient, vollständig fern. Die antike Auffassung, mit deren Hilfe einer der größten Reliefbildner aller Zeiten, Donatello, so feine Wirkungen erzielt hat, geht darauf hinaus, vor einem gleichmäßig glatten Grunde flache, auf die Hälfte oder ein Drittel ihres Volumens zusammengezwängte Körper so sich abheben zu lassen, daß der Betrachter nicht den Eindruck eines plattgedrückten Leibes, sondern den gerundeter Körper mit natürlichem Volumen erhält. Die Flächen aber, zwischen denen die Figuren eingepreßt erscheinen, sind eben jene Hintergrundwand und eine ideale vordere Richtungsfläche, die uns angedeutet wird durch die Rahmenhöhe der Metopen und die vorderen Kanten der Giebelgeisa.<sup>1)</sup> In der weiteren Entwicklung wächst zusehends die Fertigkeit der Künstler, sich frei innerhalb der beiden Flächen zu bewegen, d. h. den Figuren immer stärkere plastische Wirkung zu sichern, ohne jedoch die räumlichen Fesseln selbst zu sprengen. Denn auch in das Hochrelief zieht um diese Zeit des noch gebundenen Stiles die neue Errungenschaft perspektivischen Sehens ein. Auch hier muß eine die Illusion des Gerundeten hervorrufende zeichnerische Durchbildung aller Partien den Eindruck einer plastisch greifbaren Körperlichkeit erzielen helfen. Wie man jetzt die alte Eufacstellung der Köpfe meist vermeidet und diese in die Flächenentwicklung einzuordnen sucht, indem man sie in das Dreiviertelprofil rückt, so wird fortan die Hauptwirkung in der Schrägstellung der ganzen Figur gesucht, wobei jede ihrer Flächen in einer zur Grundfläche verschiedenen Ebene zu liegen kommt. Hatte vorher das Hochrelief tatsächlich eine Zwischenstellung zwischen der freien Rundskulptur und dem Flachrelief eingenommen, so nähert sich in der Folge sein Formcharakter mehr und mehr dem letzteren. Wie beim niedrigen Relief sind bei der Ausführung die dem Beschauer zugewendeten Formen rundlicher, voller, die gegen den Hintergrund zu liegenden verhältnismäßig flacher behandelt; nur ist der Unterschied zwischen der Wirkungsform und der tatsächlich vorhandenen Form natürlich geringer als beim Flachrelief. Häufig sind die Köpfe und die an der Vorderfläche liegenden Arme und Beine der Figuren völlig rundplastisch ausgearbeitet, die weiter rückwärts gelegenen Partien der gleichen Figur dagegen nur ganz flach behandelt; schon in den erwähnten Metopen des delphischen Athenerschatzhauses lassen sich Beispiele hiefür finden. Die mit der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts immer

<sup>1)</sup> Als eine richtige Schularbeit, als ein akademisches Werk, das uns in drei verschiedenen Reliefauffassungen der weiblichen Gewandfigur das mittlere Können seiner Zeit in der Hochreliefkunst zum Ausdruck bringt, kann das schon oben S. 128 genannte sog. Grazienrelief im Vatikan zu Rom (Nr. 360) aus der Zeit um 470 v. Chr. gelten. Drei reichbekleidete weibliche Gestalten schreiten da vor einer gemeinsamen Hintergrundfläche mit ruhig abgemessenem Reigenschritt nach links-vorwärts, indem sie einander bei den Händen fassen. Die eine Figur ist im Profil, die andere ganz von vorne, die dritte endlich etwas schräg von der Seite dargestellt; nur die Füße stehen noch alle im Profil. Die untersetzte Breite der schwerbewegten Körper, die großflächigen Gesichter, umrahmt von streng stilisierten Haaren, der steife Fall der Gewänder und das Zickzackförmige ihrer Ränder, das alles würde uns Spätlinge der Kultur gewiß nicht in ihren Trägerinnen die Vertreter göttlichen Liebreizes und himmlischer Anmut erkennen lassen. Und doch finden wir hier die Nachbildung eines einst berühmten Reliefs der Chariten, das am Eingang der athenischen Akropolis eingemauert war und dessen Künstler nach einer sensationslüsternen Überlieferung kein Geringerer als Sokrates gewesen sein sollte. Durch die Bewegung des Tanzschritts und alles, was an Gewändern und Haarputz das Weib der damaligen Zeit schön erscheinen ließ, hat der Künstler innerhalb der Grenzen seiner Mittel das Wesen der Huldgöttinnen zu treffen gesucht; seine Begriffe von Anmut und weiblichen Reizen waren andere als etwa hundert Jahre später in der Zeit eines Praxiteles.

seltener werdende Anwendung der sog. dorischen Bauform hat dann das Hochrelief seiner ursprünglichen Bedeutung allmählich entfremdet und seines früheren Charakters bald völlig entkleidet.

Und noch eines drängt sich uns auf, wenn wir bedenken, daß entsprechend jener älteren Bestimmung des Hochreliefs, die zwischen den Triglyphen sich ausdehnenden Metopenfelder zu füllen, an jedem einzelnen Bau stets mehrere solcher Reliefplatten Verwendung fanden: der Mangel einer wirklichen inneren Verbindung zwischen den verschiedenen Metopendarstellungen an einem und demselben Werke ist im allgemeinen charakteristisch für diese Kunstform. Auch die historische Entwicklung ändert hieran nur wenig. Ursprünglich, z. B. an den alten selinuntischen Tempeln, sind die Metopenreliefs eines Baues Einzelbilder ohne den geringsten inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Darstellungen, die man rein willkürlich nebeneinander stellt wie die beiden Bilder auf den zwei Seiten einer schwarzfigurigen Vase. Den ersten Schritt zur Herstellung eines Zusammenhangs der einzelnen Metopenbilder kann uns das athenische Schatzhaus im Heiligtum zu Delphi verdeutlichen, das in der Wahl der Stoffe sich auf nur zwei Sagenkreise, die Theseus- und Heraklessage, beschränkt. Die nächste Stufe führt der Zeustempel zu Olympia vor Augen, wo sämtliche zwölf Metopenbilder dem gleichen Sagenkreis entnommen sind. Erst am Parthenon aber wird dann der Versuch gemacht, noch einen Schritt weiterzugehen, indem hier einzelne Metopen nur als Glieder eines in sich geschlossenen größeren Darstellungsganzen zu wirken bestimmt sind (so in den Opferszenen und der Menelaos-Helenametope), wenn auch tatsächlich die Einheit noch bei weitem nicht durchgeführt erscheint.



## X. GRIECHISCHE GIEBELSKULPTUREN.

Neben der rundplastischen Einzelfigur und dem für sich allein wirkenden Relief bildet als Allgemeine  
Bedeutung dritte Kunstgattung die der Giebefüllung die höchsten und vollkommensten Offenbarungen griechischen Künstlergeistes aus. In welchem innigem Zusammenhang mit der Architektur die griechische Skulptur erwachsen ist, kommt hier am deutlichsten zum Ausdruck. Der herbe und keusche Adel der schönen Form, die strenge Tektonik, die das Ornament im Zaume hält und dem Logos des Kunstwerks dienstbar macht, die Unterordnung des subjektiven Beliebens unter ein strenges, tiefempfundenes Gesetz — wo spricht sich all diese weise Selbstbeschränkung, die wir an den Werken echtgriechischer Künstlertätigkeit zu bewundern nicht müde werden, schöner und großartiger aus als in der Kunst, die Giebel auszuschnücken mit plastischen Formen? Der Sinn für Harmonie und Ebenmaß ist hier so groß, daß jede Verschwonnenheit der Linie und alle Launen und Zufälligkeiten der Wirklichkeit gleichsam verbannt sind; die Figuren, die Gruppen sind „Ideen, die mit einer so überzeugenden Natürlichkeit in die Erscheinung treten, daß sie gefunden, nicht erfunden zu sein scheinen“. Freilich erreicht die Kunst diese reifste Schönheit erst gegen Ende der von uns betrachteten Epoche; aber schon die Anfänge der Bewegung zeigen jene Kräfte, die sie von Anbeginn von fremder Kunstart unverkennbar unterscheiden und die sie in der Folge eben zu dem machen sollten, was wir klassisch nennen.

Die Geschichte des plastischen Giebelschmucks ist von der Entwicklung des griechischen Wohn- Ursprunghauses unzertrennlich.<sup>1)</sup> Das griechische Urhaus war von sehr einfacher Konstruktion: die Mauern aus Lehm oder porösem Kalkstein trugen ein wagrechtes Deckengebälk aus Holz und dieses wieder war belegt mit einer dicken Schicht Lehm. (Vgl. das erhöhte Lehm Dach am Palast der Thetis auf der Françoisvase — allerdings ist das Bild gerade an dieser Stelle arg beschädigt und die Ergänzung nicht völlig sicher!) Dieses flache, mit Erde gedeckte Dach ward später durch ein hölzernes Giebeldach ersetzt und ein weiterer gewaltiger Fortschritt war es, als von Korinth aus das steinerne schräge Dach aufkam und das Holzwerk der Decke durch ein steinernes Gebälk ersetzt wurde. Denn den Korinthern wird von der Überlieferung die Erfindung — nicht nur der Plastik, d. i. des Bildens in weichen Massen, überhaupt, sondern insonderheit auch — des Giebels beigelegt (Pindar Ol. XIII 21; Plinius XXXV, 151; ähnlich Athenagoras, leg. pr. Chr. 14 p. 59; vgl. WELCKER, Alte Denkm. I S. 3 u. 11). Freilich, die Berichte über die Erfindungen im alten Griechenland sind oftmals eng mit menschlichen Stimmungen oder Ereignissen verwoben. Der Hauptzeuge Plinius erzählt ungefähr folgendes: Kurz vor der 29. Olympiade ließ sich der sikyonische Töpfer Butades in Korinth nieder. Die liebeskranke Tochter des Künstlers hat beim Lampenscheine an der Wand die Silhouette ihres Geliebten gezeichnet, während dieser im Schlummer lag; sie möchte sein Bild, auch wenn er fern von ihr weilt, vor Augen haben. Der Vater ergänzt die Skizze mit Ton und bildet so das erste Relief, das lange, wie man glaubte, im Nymphäon zu Korinth

<sup>1)</sup> Vgl. MALMBERG, Über ältere griechische Giebelskulpturen. St. Petersburg 1904. XVI und 420 S., mit 43 Tafeln und 103 Textbildern (leider russisch!).

bewahrt wurde. Entstand so nach der Sage die Kunst, nach dem Leben im weichen Ton zu modellieren, so fand Butades aber auch, wie Plinius weiter erzählt, eine Methode, den Ton durch Rötelsatz rot zu färben (ex rubra creta cod. Bamb.; vgl. Isidor. orig. XX 4, 3), und befestigte zuerst seine Masken (personas) auf den Firstziegeln der Dächer. Er nannte sie anfänglich Prostypa, Flachreliefs; nachher machte er auch Ektypa, Hochreliefs. Aus letzteren sind dann die Tempelgiebel entstanden und um ihret- (d. h. der Plastik) willen heißen die in ihr tätigen Künstler „Plasten“. In der Tat mag, wie sich die klassische Form der Tempelcella in Griechenland selbst entwickelt hat, so auch der Giebelschmuck ein echtes Produkt der altgriechischen Kunstentwicklung sein. Aus des Plinius Bericht ergibt sich wenigstens soviel mit Sicherheit, daß die (Hoch-)Reliefkunst und der Giebelschmuck in seinen ältesten Formen nicht voneinander zu trennen sind,<sup>1)</sup> und diesen Ursprung verleugnet denn auch der griechische Giebel durch die ganze Zeit seines Bestehens nicht; als längst die einzelnen Figuren im Giebel als freie Rundskulpturen ausgeführt und behandelt wurden, ist doch stets die Komposition der Gruppe mehr oder weniger zeichnerisch, reliefartig gedacht und auf die Bildwirkung hin gearbeitet. Jedenfalls aber war der älteste Zweck des Giebels mehr ein architektonischer als ein dekorativer, wenn auch der letztere schon früh deutlich zum Ausdruck kommt. Bekannt sind die hohen dreieckigen Aussparungen über dem sog. Löwentor von Mykenä, über dem Eingang zum „Schatzhaus des Atreus“ und anderer ähnlicher Bauten aus „mykenischer“ Zeit: der leere Raum war mit einer Reliefplatte verziert, die sich am „Löwentor“ erhalten hat. Doch hat dies Dreieck, das genau die Breite der Türe überspannt, nicht nur den Zweck dem Ornament Raum zu gewähren; es ist vielmehr entstanden aus technischen Gründen (Entlastung des Türsturzes) und dann mit einer Platte geschlossen worden, der man Ornamente oder bildliche Darstellungen in Relief beigegeben hat. Die Kunst der „mykenischen“ Epoche scheint ihre auch sonst beobachtete Vorliebe für heraldisch angeordnete Tierfiguren auch auf diese Füll- oder Deckplatten ausgedehnt zu haben; war es doch weit leichter, diesen Raum mit Tieren als mit menschlichen Figuren zu füllen. Wenn wir dem Giebeldreieck in historischer Zeit wieder begegnen, dehnt es sich breit und niedrig über die ganze Schmalfront des Baues aus und wird nach unten begrenzt von dem Kranzgesims des Daches, nach oben von den beiden schräg aufwärts laufenden Linien der Giebelbalken. Der architektonische Grundgedanke aber und der Aufbau der Darstellung, den wir schon am „Löwentor“ erkennen: eine Säule als strenge Mittellinie und beiderseits davon, die Giebelhälften füllend, die zwei Tierkörper, die mit ihren geschwungenen Linien die härteren der Architektur mildern, aufnehmen und fortsetzen, dieser Gedanke ist vorbildlich geworden für die ganze spätere Entwicklung der griechischen Giebelarchitektur.

Alt-  
griechischer  
Giebel-  
schmuck

Wie in der griechischen Frühzeit die Tempelgiebel ausgeschmückt wurden, das lassen die Reste der athenischen Porosskulpturen uns zum Teil noch erschließen. Dazu haben sich in Olympia die Trümmer zweier Giebel älterer Schatzhäuser gefunden, die wenigstens der Hauptsache nach nur Geflügel-darstellungen enthalten zu haben scheinen. Und einen gewissen, wenn auch dürftigen und matten Ersatz für das Verlorene vermögen uns dazu die rohen Giebelgemälde zu bieten, die sich mannigfach an den Eingängen etruskischer Grabanlagen erhalten haben; erscheint doch dieses merkwürdige Volk besonders in der älteren Zeit (vom VII. Jahrhundert an) fast völlig unter griechischem Einfluß. Darnach finden sich zunächst auch hier wieder im Giebel Wappentiere (meist Löwen), die der Mitte zugekehrt sind und zwischen denen zuweilen, ganz wie bei den Löwen „mykenischer“ Reliefs, eine Mittelstütze in Form einer Säule, eines Kraters etc. angebracht ist; auch Schlangen kommen in solch rein dekorativer Verwendung vor. Es ist wohl der orientalische Ornamentgeschmack, den Jonier (Milesier) an die italische

<sup>1)</sup> Die Architektur mit Reliefs zu verbinden, das scheint freilich von Kleinasien gekommen zu sein und ist unter den griechischen Stämmen zuerst jonische Art gewesen; von dort kam Bathykles, der Erbauer des märchenhaften Riesen-thrones bei Amyklä, dorthin brachten andere Künstler den Relieffries (Zophoros) um 500 v. Chr. in die attische Architektur.

Küste getragen haben.<sup>1)</sup> Die Vorliebe der früheren archaischen Kunst, Tiergruppen in die Giebel zu setzen, erhält sich hier freilich unverändert bis ins V. Jahrhundert; erst dann treten in den etruskischen Wandgemälden an die Stelle der Wappentiere menschliche Figuren und größere Kompositionen. Aber der Gang der Entwicklung ist in Griechenland sicherlich genau der gleiche gewesen: das Ornament und die Tierfigur, ursprünglich herrschend, räumt der menschlichen Gestalt zunächst den Hauptteil der Fläche ein und verschwindet schließlich ganz; dem hellenischen Ausdrucksmittel weicht die Dekoration. Die Porosgiebel der athenischen Akropolis geben dies noch vortrefflich zu erkennen.<sup>2)</sup> Die einfachste und beliebteste Art des Giebelschmucks in älterer Zeit zeigen uns unter diesen Skulpturen die beiden Stier- und Löwengruppen (s. oben S. 4 f.), wiewohl wir nur die jüngere mit ziemlicher Sicherheit für eine Giebelfüllung in Anspruch nehmen können und wir keine der beiden Gruppen zu den ältesten der dort erhaltenen Porosreste rechnen möchten. Nur der mittlere Hauptraum des Giebels war von den hier zu einer Kampfgruppe verbundenen Tieren ausgefüllt. Ob die Ecken bei der Darstellung gänzlich unberücksichtigt blieben oder je eine kleinere Tierfigur enthielten, ist ungewiß. Doch muß schon in jener älteren Zeit die bequeme Art, die Ecken mit Schlangen und ähnlichem Getier zu füllen, beliebt gewesen sein. Den Übergang von der mehr ornamental wirkenden Tierfigur zur menschlichen — und damit zur mythologischen — Darstellung veranschaulichen uns die zwei kleinen Reliefgiebel (s. S. 5 f.), sowie die beiden großen Gruppen (s. S. 6 ff.) vom älteren vorpeisistratischen Hekatompedon. Der derbe Herakles wurde besonders gerne in dieser schweren alten Plastik dargestellt; die plumpen Ungeheuer, die er plump bekämpft, sind meist schlangenförmig und paßten sich so unschwer in die niedrigen Ecken des Giebel-dreiecks ein. Bei kleineren Bauten, wie dem attischen Hydragiebel oder dem kleinen Tritongiebel, wurde in dieser Zeit das Relief für die Giebelfüllung beibehalten (vgl. S. 186 A. 1); wo aber Gruppen mit Vollfiguren gebildet werden — wie beim „Typhon“, der großen Tritongruppe und bei ein oder zwei kleineren Giebeln, deren spärliche Reste sich erhalten haben —, sind diese nicht rundplastisch frei herausgearbeitet, sondern aus dem Giebelblock als einem Ganzen herausgeschnitten und stehen an Basis- und Rückenfläche mit diesem in organischem Zusammenhang. Es mag dies im Material und der Technik begründet sein, doch finden wir auch an einem etwas jüngeren Marmorgiebel (s. unten S. 196) eine analoge Behandlungsweise. Zu einer strengeren Lösung des Raumproblems sind in den Giebeln nur wenige Ansätze zu verspüren. Zwar das Streben, den Raum zu füllen, ist unstreitig vorhanden: in der altertümlichen Reliefdarstellung des Hydraabenteuers sehen wir den Herakles im Gegensatz zu der sonstigen bildlichen Tradition jener archaischen Zeit die Keule schwingen, offenbar aus dem einzigen Grunde, weil sonst die Giebelhöhe leer geblieben wäre; und aus demselben Grunde sehen wir einen altüberlieferten Typus wie den des Herakles im kleinen Tritongiebel umgebildet. Auch ist die Zusammenfassung des Bildes nach der Mitte Regel, indem alle Hauptfiguren, wenn nicht die volle Front, so doch Kopf und Blick nach der Giebelmitte richten. Dagegen fällt die ungleichmäßige Belastung der beiden Giebelhälften und die wenig symmetrische Anlage der Komposition sofort in die Augen. Während z. B. in dem alten Hydragiebel die linke Giebelseite außer dem Helden noch das Viergespann, den Wagenlenker und den Krebs enthält, ist der Raum rechts lediglich von den Windungen der Schlange ausgefüllt; er wirkt leer gegenüber dem anderen. Das gegenständliche Interesse ließ den Sinn für den architektonischen Zweck des Giebels zurücktreten. Im Geiste dieser Kunst liegt es, wenn wir die fehlende linke Hälfte des kleinen Tritongiebels ähnlich ergänzen, durch eine Schlange, welche eine der Verwandlungen andeuten soll, die der Meergreis annehmen kann. Und vielleicht bringt sogar — falls Furtwänglers Ergänzungsvorschlag

Attische  
Porosgiebel

<sup>1)</sup> Auch die Säulen des „Löwentores“ und mancher Inselsteine gehen auf orientalischen Einfluß zurück. Dort ist die Säule Symbol. Und die Symmetrie in altorientalischer Kunst hat doch auf semitischem Gebiet sogar die hebräische Poesie beeinflusst.

<sup>2)</sup> Vgl. oben Kapitel I, S. 4 ff.

das Richtige trifft (s. S. 11) — der große Tritongiebel in dieser Hinsicht noch keinen Fortschritt! Sind dagegen wirklich der „Typhon“ und die Tritongruppe in demselben Giebelfelde angeordnet gewesen, so hätte hier offenbar das formale Moment gegenüber dem inhaltlichen bereits den Ausschlag gegeben. Die naive Ursprünglichkeit, mit der diese attischen Meister sich mit den tektonischen Forderungen des Giebels abzufinden wissen, zeigt ferner die Art, wie sie noch immer die spitzen Winkeldreiecke mit Schlangen- und Fischleibern zu füllen trachten. Freilich sucht man diese Schlangen- und andere Wesen dem Inhalt der Darstellung einzufügen und keiner dieser Dämonen wird ohne Namen und Bedeutung gewesen sein; aber zweifellos überwiegt hier im letzten Grunde der formale Gedanke: findet sich doch unter den Resten eine Schlange, die mit dem Kopf nicht reliefmäßig der Bildmitte, sondern nach vorne heraus dem Beschauer zugewendet, demnach für die Darstellung von rein passivem Charakter war und lediglich den Zweck der Raumfüllung verfolgte. Die Verwendung der menschlichen Figur tritt auch in diesen Giebeln zunächst im mittleren, geräumigeren Teil des Giebeldreiecks auf (vgl. Hydragiebel). Doch ist sie noch keineswegs zu einer architektonischen Betonung der Mittelachse verwendet. Viel eher läßt sich hier — z. B. in dem knienden Herakles des kleinen Tritongiebels und noch mehr in der großen Tritongruppe — der Versuch nachweisen, die menschliche Figur seitwärts nach den niedrigen Ecken des Giebels zu verschieben. Erst in dem reifsten Werke dieser Kunst, dem Giebel mit der kleinen Versammlung thronender Götter, scheint die Giebelmitte durch die Figur der Athena (Nr. 10) ausdrücklich betont gewesen zu sein. Und auch insoferne beansprucht dieser Giebel eine beachtenswerte Stellung unter den attischen Porosgiebeln, als wir hier zum erstenmal offenbar das Prinzip der Dreiteilung der ganzen Komposition durchgeführt finden, mögen die beiden seitlichen Gruppen auch nur in schwächerer, traditioneller Weise von zwei Schlangendämonen gebildet gewesen sein. Jedenfalls aber war in diesen alten Kompositionen der Verband der einzelnen Figuren ein sehr lockerer und erst später rückten die Gruppen näher zusammen. —

Megarer-  
giebel in  
Olympia

Als etwas völlig Neues und gewaltig Fortschrittliches, in der Anlage unendlich Klares, das zugleich für die fernere Entwicklung der Giebelskulptur bahnbrechend war, erscheint dagegen das, was uns in dem kleinen, kaum acht Meter langen Giebelrelief vor Augen steht, mit dem die Megarer ihr Schatzhaus zu Olympia geschmückt hatten. Das Material ist weicher Kalkmergel, wie er in Olympia gebrochen wird; die Blöcke sind erst nach ihrer Versetzung in den Giebel, also in Olympia selber ausgearbeitet worden. Der Farbenschmuck, der bereits nicht mehr in der Bemalungsart der alten Poroskulpturen, sondern in der der reifarchaischen Marmorskulpturen durchgeführt gewesen zu sein scheint,<sup>1)</sup> ist völlig verschwunden und das Relief selbst arg zertrümmert und zerstoßen; doch ist die Gruppierung noch deutlich erkennbar und sicher. Gegenstand der Darstellung ist der Kampf der Götter und Giganten, ein Stoff, der um diese Zeit des entwickelteren archaischen Stils vielfach das alte Thema der Herakles-taten abgelöst zu haben scheint und sich wenig früher schon im Giebel des peisistratischen Athenatempels und des delphischen Apollontempels (wie auch im Friesrelief des Schatzhauses der Knidier in Delphi) wiederfindet. Wie auf all den zahlreichen Kampfbildern, die uns die schwarzfigurigen Vasengemälde jener Epoche kennen lehren, war auch in der Giebeldarstellung die Schlacht in eine Reihe von Einzelkämpfen aufgelöst. Die Giebelmitte nahm, der Bedeutung der Stätte entsprechend, Zeus mit einem ins Knie gesunkenen Giganten ein, den der Gott mit der Linken am Helmbusche gefaßt hat und mit dem Blitze in der Rechten bedroht; in der linken Giebelhälfte folgten Athena und weiter gegen die Ecke zu Poseidon, deren jedes einen Gegner eben gefällt hat, auf der rechten Seite in völlig entsprechender Weise Herakles und Ares, ebenfalls mit je einem niederstürzenden Gegner.

<sup>1)</sup> Vgl. FURTWÄNGLERS unmittelbar nach der Auffindung gegebenen genauen Bericht in Arch. Ztg. 1878, S. 172; die Farbspuren waren damals noch sehr frisch und deutlich (vgl. oben S. 93 A. 1). Die nackten Körper der Figuren wiesen keine Spur von Deckfarbe auf.

Wie der Stil des Giebels von dem der attischen Porosskulpturen völlig abweicht und erst in den beträchtlich jüngeren Metopen des sog. Tempels F von Megaras Tochterstadt Selinus sowie in den noch weiter fortgeschrittenen Skulpturen vom Westgiebel des Olympischen Zeustempels sich in seiner Weiterentwicklung erkennen und verfolgen läßt, so grundverschieden ist derselbe auch in der strengen Gesetzmäßigkeit seiner Anlage. Das ganze Giebelfeld ist hier zum erstenmal deutlich in mehrere gleich große, sich genau entsprechende Gruppen zerlegt, deren eine mit ihren mehr senkrechten Linien die Mitte des Giebels einnimmt, während die andern mit ihren immer schräger werdenden Linien sich zu beiden Seiten entfalten. Es ist eine Lösung des Raumproblems, bei der sich die Hauptlinien der Komposition mit echt architektonischer Einfachheit und Schärfe herausheben: die senkrechte Betonung der Mittelachse<sup>1)</sup> und die von der Mitte der Grundlinie aus wie die Rippen eines Fächers nach den Seiten zu sich entfaltenden Schrägen, die in rhythmischem Auf und Ab sich in die Ecken des Giebels verlieren. Klar ausgesprochen ist hier der innerste Zweck des Giebelschmuckes, die Funktion des Architekturgliedes zu verstärken und doch gleichzeitig die architektonische Strenge zu mildern, indem er sie in ein leichteres schmückendes Linienspiel auflöst. Dabei sind hier die Tierfiguren schon völlig gegen die menschliche Darstellung zurückgetreten; es ist sogar eine auffallend eng zusammengedrückte Komposition mit vielen Überschneidungen der Figuren. Die Frage der Eckenfüllung aber ist hier bereits in ganz ähnlicher Weise gelöst, wie wir es wenig später im Westgiebel der äginetischen Tempelskulpturen wiederfinden werden; nur fällt hier — zum untrüglichen Zeichen, daß wir uns noch in einer Periode des Übergangs befinden und daß man den bisherigen prinzipiellen Standpunkt noch nicht gänzlich verleugnen kann — den äußersten Winkel zur Linken ein Seetier des Poseidon, den andern eine Schlange.

Einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der Giebelarchitektur bedeutet das Aufkommen der Marmorgiebel. Marmorfiguren werden in die Porosarchitektur gestellt. Der Gebrauch des Marmors war für Skulpturen und Inschriften vom Ende des VII. Jahrhunderts an allmählich in Griechenland allgemein geworden und seine Technik hatte sich im Laufe des VI. mehr und mehr entwickelt. Für die Giebel aber wurde wegen ihrer engen Zugehörigkeit zur Architektur der Poros noch bis tief in die zweite Hälfte des Jahrhunderts beibehalten, also fast bis zu dem Zeitpunkte, wo man für die Architektur selbst Marmor in größerem Maßstab zu verwenden begann. Man war zu sehr von dem durch eine lange Tradition geheiligten Gefühl durchdrungen, daß der Giebel zum Ganzen des Tempelbaus gehörte und stellte ihn deswegen noch lange aus dem gleichen Material wie diesen her. Auf den Charakter der Giebelskulptur blieb die jetzt eindringende Neuerung natürlich nicht ganz ohne Einfluß.

Der alte Hekatompedon der athenischen Akropolis, anfangs nur ein Doppelantentempel, wurde damals zum Peripteros ausgebaut und erhielt neue Giebelfiguren, und zwar jetzt aus schönem weißem pentelischem Marmor. Es sind uns davon die S. 138 erwähnten Reste erhalten: der eine Giebel zeigte nach älterer Weise nur eine heraldisch wirkende große Tiergruppe, auch diese jetzt freilich von Marmor, in dem andern (östlichen?) war jene wildbewegte Szene aus der Gigantomachie angeordnet, von der wir die Mittelgruppe (s. Bild 71) und die beiden Eckfiguren, zwei am Boden liegende Giganten, besitzen; zwei weitere, männliche Figuren sind bis auf geringe Reste verloren. Die Stellung der beiden die Ecken füllenden Riesen, die nach vorwärts zu Boden gesunken sich noch des Gegners zu erwehren suchen, ist ohne weiteres klar. Das Verständnis der Mittelgruppe aber ist infolge der unvollständigen Erhaltung und der völlig verfehlten irreführenden Ergänzung, in der die Gruppe jetzt im Akropolismuseum steht, arg erschwert.<sup>2)</sup> Athena stand da in Kampfstellung nach links, in der erhobenen

Marmorgiebel der Akropolis

<sup>1)</sup> Hier allerdings noch nicht durch eine Einzelfigur, die scharf in die Mitte gestellt ist, sondern durch eine Gruppe: Zeus selbst erscheint dabei etwas links seitwärts geschoben.

<sup>2)</sup> Die richtige Ergänzung gab A. FURTWÄNGLER, Die Giebelgruppen des alten Hekatompedon auf der Akropolis zu Athen. Sitzungsberichte der Kgl. Bayer. Akademie d. Wissenschaften 1905 Heft III, S. 158 ff.

Rechten die Lanze, über dem vorgestreckten linken Arme die mächtige Ägis, von der die noch erhaltene linke Hand fest eine der Schlangen umschließt. Es ist aber unmöglich, daß die Figur in dieser Haltung mit einem unmittelbar zu ihren Füßen liegenden Gefallenen zu einer Gruppe verbunden war, wo noch dazu der Gefallene in größeren Proportionen gebildet ist als die Göttin selbst und „durch seine plumpe, der Göttin vorgelagerte Masse deren Bewegung verdeckt und ihre Gestalt unwirksam macht“.



71. Athena und Gigant. Falsch ergänzte Gruppe von der Akropolis, Athen.

Den Schlüssel zu der richtigen Aufstellung geben uns die zahlreichen Kampfdarstellungen an die Hand, die auf schwarzfigurigen Vasen aus jener selben Zeit sich erhalten haben (vgl. das Bild bei GERHARD, Auserl. Vasenb., Taf. VI, das nach Gegenstand, Stil und Zeit mit unserer Gruppe übereinstimmt). Darnach ist eine Einzelgruppe von zwei Gegnern, von denen der eine so dicht vor der andern liegt wie hier, ganz unerhört; stets ist ein größerer Abstand zwischen den Gegnern. Nichts anderes werden wir für die Darstellungen der bildenden Kunst und besonders für die reliefartig in die Ferne wirkenden Giebelgruppen annehmen dürfen. Da nun durch die Haltung der Athena, durch die Neigung ihres Kopfes und die gesenkte Haltung des Ägisarmes sicher wird, daß sie wirklich gegen einen bereits gesunkenen Gegner kämpfte, indem sie eben die Lanze gegen diesen zum tödlichen Stoße erhebt (die archaische Kunst gibt stets den Höhepunkt der Handlung!), so muß der uns noch erhaltene Gigant<sup>1)</sup> mehr von der Göttin ab nach rechts gerückt werden, soweit bis etwa sein rechtes Knie rechts von dem linken Knie der Göttin zu stehen kommt. Schon seine riesigen Proportionen zeigen ja, daß er nicht dazu bestimmt war, vor einer andern Figur zu stehen, sondern selbst einen Raum im Giebel zu füllen. Durch diese Verschiebung des Gegners nach rechts hin wird die ganze Mittelgruppe des Giebels wesentlich breiter; die Richtigkeit dieser Gruppierung aber erweist sich, abgesehen von den zahlreichen Analogien, die sie in den Vasenbildern findet, auch dadurch, daß jetzt die zahlreich erhaltenen Farbspuren auf den Schenkeln des Riesen ihre einfache Erklärung finden: sie rühren von der einst rot und blau bemalten Ägis der Göttin her,<sup>2)</sup> unter die sie so zu liegen kommen. Aus den Vasenbildern ebenso wie aus den verwandten Reliefdarstellungen im Giebel des Megarerschatzhauses zu Olympia und am Fries des Knidierschatzhauses in Delphi erkennen wir aber zugleich, daß wir uns auch die Giganten des Akropolisgiebels bewaffnet, mit Schild und Schwert

<sup>1)</sup> Daß der erhaltene Gigant wirklich mit Athena zusammen gruppiert war und ihren Gegner darstellte, erhellt wohl daraus, daß er gleich der Athena auch auf der Rückseite sorgfältig ausgeführt ist und sich dadurch von den beiden Eckfiguren unterscheidet.

<sup>2)</sup> Das Haar der Athena war, wie oben (S. 79) angedeutet, braunrot; ihr Helm war blau, die Ägis mit blau und roten Schuppen bedeckt; die Schlangen daran hatten nach Furtwänglers Feststellung nur einen breiten blauen Streif, waren also nicht ganz farbig. Das Gewand der Göttin ist mit grün (blau?) und roten Mäanderstreifen verziert (s. oben S. 93). Die Giganten zeigten, gleichwie die Löwenköpfe der Sima, blauschwarzes Haar.

und vielleicht den Helm auf dem Haupte, zu denken haben. Die zwei fehlenden, männlichen Gottheiten waren rechts und links von der Mittelgruppe nach außen hin gewendet und bekämpften die beiden uns noch erhaltenen riesigen Giganten in den Ecken; wahrscheinlich waren es Zeus und Herakles, die in archaischer Zeit regelmäßig mit Athena zu einer Trias vereint die Giganten bekämpfen. Die drei Giganten, die alle bereits besiegt zu Boden liegen, sind, um sie als Riesen zu charakterisieren, in den Körpermaßen größer gebildet als die Götter. Wahrscheinlich bestand also die Gruppe nur aus den drei Gottheiten und ihren drei Gegnern, von denen Reste erhalten sind. Für diese Gruppen bot der Giebel — die Länge des verfügbaren Raumes betrug etwa 18,5 m — sehr reichlich Platz, und die beiden Eckfiguren werden also nicht allzuweit in die Ecken gerückt werden dürfen. Die Figur der Athena aber kommt nun nicht genau in die Giebelmitte, sondern etwas links davon, ganz ähnlich der Mittelgruppe am Megarerschatzhaus, wo Zeus etwas links von der Mitte gegen den ins Knie gesunkenen Giganten rechts kämpft.

Sowohl durch den Gegenstand der Darstellung und die Art der Komposition, wie durch den Stil seiner Figuren und das verwendete Material bedeutete der Gigantengiebel etwas Neues, Großartiges für Athen im Gegensatze zu den Porosskulpturen, die damals noch die größeren und kleineren Bauwerke der Akropolis schmückten. Noch zur Zeit der Neuaufrichtung des verbrannten delphischen Tempels in den zwanziger Jahren des VI. Jahrhunderts war ja Poros das gewöhnliche Material nicht nur für die Architektur,<sup>1)</sup> sondern auch für den Giebelschmuck, und es wird von Herodot (V 62) als eine außerordentliche, glänzende Leistung der Alkmäoniden hervorgehoben, daß sie den Hauptgiebel jenes Heiligtums in Marmor ausführen ließen. Nur wenig früher mag Athen seinen ersten Marmorgiebel in jener Darstellung des Gigantenkampfes erhalten haben, zu einer Zeit also, da zwar für die Plastik der Marmor bereits das gebräuchlichste Material zu werden begonnen hatte, die gesamte Tempelarchitektur aber noch aus Poros bestand. Im Stil ist gewiß der Zusammenhang mit der älteren Tradition noch unverkennbar (vgl. die großen herausquellenden Augen, die fleischigen vollen Einzelformen, dazu das Bewegungsmotiv der beiden Eckfiguren, das mit dem des Herakles in der großen Tritongruppe fast übereinstimmt), wenn auch gleich den Bildnern der Mädchenfiguren der kühne Meister des Gigantengiebels den Fremden bereits so manche Vorzüge ihrer Kunst (vgl. die schlanken, fast gestreckten Körper, die starke Einziehung in den Hüften) und vor allem die sichere Beherrschung der Technik abgelernt hat.<sup>2)</sup> In der Art der Giebelanlage aber, in der strengen Symmetrie der Linien und der Architektonik des Aufbaus nähert er sich völlig der Kompositionsweise, die uns in dem Schatzhaus der Megarer zu Olympia vor Augen steht. Wie dort, ist es ein System schräger Linien, die sich von der Mitte aus fächerartig nach den Seiten ausbreiten, wie dort hat man schon gelernt, die menschliche Figur richtig und zwanglos in den engen Raum der Ecken hineinzukomponieren. Wir finden hier sogar im Gegensatz zur Gruppe der Megarer schon rund herausgearbeitete Vollfiguren im Giebel, mögen sie auch reliefmäßig und fast wie ausgeschnitten wirken. Freilich ist der athenische Giebel trotz seiner Größe noch weit einfacher in der Anlage: durch seine Beschränkung auf wenige, wenn auch mächtige und breit angelegte Figuren erhielt er einen von jenem Schatzhaus sowohl wie von den wiederum etwas jüngeren, äginetischen Giebelfiguren „wesentlich verschiedenen Charakter, den Charakter einfacher wuchtiger Größe“.

<sup>1)</sup> Erst in dem der Schlacht von Marathon folgenden Dezennium begann man auf der athenischen Akropolis, den mit Poros angefangenen Tempel in Marmor weiterzubauen.

<sup>2)</sup> Wir gedenken dabei der Nachrichten, die uns die chiotischen Künstler Bupalos und Athenis als Meister von Giebelkompositionen kennen lehren, die Augustus später nach Rom in die von ihm errichteten Tempel, namentlich auch in die Giebel seines palatinischen Apollotempels versetzte (vgl. S. 73). Es waren die ältesten Giebelgruppen, die in der Überlieferung Berühmtheit erlangt haben. Nach Stil und Zeit aber müssen wir in unserem athenischen Gigantengiebel wie in jener kleinen Giebeldarstellung vom Knidierschatzhaus (?) zu Delphi nahe Verwandte ihrer Kunst erkennen.

Die Giebel  
des Tempels  
zu Delphi

Der kaum viel jüngere, ebenfalls von attischen Künstlern herrührende<sup>1)</sup> Giebelschmuck des großen delphischen Apollontempels läßt uns bei dem trümmerhaften Zustand der Reste wenig mehr von der Anlage der Giebel erkennen;<sup>2)</sup> doch muß der Reichtum der Komposition gegenüber dem athenischen Gigantengiebel viel großartiger gewesen sein. Die Zugehörigkeit der Fragmente zu den einzelnen Giebeln ist leicht zu erkennen; denn auffallend stimmt zu des Herodotos Angabe (s. oben) der Umstand, daß die Skulpturen des einen (westlichen) Giebels noch von Poros, die des andern (östlichen) dagegen bereits von Marmor sind — ein treffliches Zeugnis für die Zähigkeit jener alteinheimischen Kunstweise und zugleich für die Art, in der der Kampf zwischen den beiden Techniken sich abspielte. Jener stellte gleich dem athenischen und dem Megarergiebel die Gigantomachie dar; erhalten ist der Rumpf eines nackten Giganten aus der linken Ecke, der in der Anlage seinem athenischen Bruder entspricht, die nach links gegen jenen Giganten anstürmende wuchtige Gestalt einer Athena oder Artemis; ferner der schlanke Torso eines ruhig nach links hin (vom Beschauer) stehenden Dionysos, kenntlich am Pantherfell, das er um die Schulter geworfen hat; von seinem Gespanne, das er im Kampfe lenkte, ist noch ein Panterkopf vorhanden. Vom marmornen Ostgiebel besitzen wir — falls sie wirklich alle dazugehören! — drei ruhig stehende Einzelfiguren, die auf die Ansicht von vorne berechnet waren: zwei davon weiblich, genau im Charakter attischer Mädchenfiguren von der Akropolis, mit der Linken das Gewand fassend und den rechten Unterarm vorgestreckt, der dritte, männliche in der Schrittstellung der alten Apollines, nackt, mit langem Haar und hochoberhobenen Armen; dazu die Reste dreier Pferde eines Viergespanns und ein Pantherkopf; endlich, für die Ansicht von der Seite berechnet, zwei Löwen, die einen Hirsch und Stier zerfleischen. Es war wohl hier auch äußerlich die Doppelregierung dargestellt, die Apollon und sein so verschieden gearteter Bruder, der griechisch gewordene Dionysos, seit früher Zeit in Delphi führten.<sup>3)</sup> Die beiden so verschiedenen Giebel sind ein treffliches Zeugnis für die Zähigkeit jener alteinheimischen Kunst — genau wie an den altattischen Porosgiebeln waren auch hier z. B. die Figuren mit der Giebelrückwand verbunden resp. aus dieser herausgearbeitet — und dazu für die Art, in der der Kampf zwischen den beiden Techniken sich abspielte: offenbar blieb der Poros noch eine Zeitlang im Rahmen der architektonischen Plastik in Gebrauch, als man im übrigen bereits allgemein zum Marmor übergegangen war. Zugleich aber begegnet uns hier zum erstenmal der Gegensatz von der Darstellung einer ruhigen Szene im einen, östlichen, und einer starkbewegten Szene im andern Giebel. Diese Erscheinung, die von hier an öfters wiederkehrt<sup>4)</sup> und bald eine schier gesetzmäßig wirkende Bedeutung erhält, hat wohl ihren Ursprung in dem Eintritt der echt dreidimensionalen Rundskulptur mit ihrem beschränkten Typenvorrat in den Giebelraum, dessen ältere Verzierungen Reliefs oder reliefmäßige Darstellungen gewesen waren. Die beiden Hauptprobleme der antiken Plastik, die menschliche Figur in der Ruhe und andererseits im Zustande lebhafter Bewegung darzustellen, fanden jetzt auch in der Kunst der Giebefüllung gleichmäßig ihren Ausdruck. Die Kampfszenen aber, die dann später in den Westgiebel verbannt werden, scheinen den älteren Bestand der Giebeldarstellungen gebildet zu haben. —

Giebel vom  
Knidier (?)-  
Schatzhaus  
in Delphi

Etwa gleichzeitig mit den beiden vorigen, aber auf dem Boden kleinasiatisch-jonischer Kunstart erwachsen ist der kleine, kaum 5,40 m lange und 67 cm hohe Marmorgiebel vom Schatzhause der

<sup>1)</sup> Unzweifelhaft ist die nahe stilistische Verwandtschaft seiner Reste mit der Mädchenfigur Nr. 681 des Akropolis-museums, die man dem Antenor zuschreibt; s. oben S. 71.

<sup>2)</sup> Über die delphischen Giebelgruppen vgl. HOMOLLES Veröffentlichungen im *Bullet. de corr. hell.* 1903, dann in „Fouilles de Delphes“.

<sup>3)</sup> Die Dionysosfeste waren nachweisbar schon vor der Zeit der vierjährigen Pythien, also vor 582 v. Chr. in Delphi eingeführt (s. POMTOW in seinem Artikel „Delphoi“ bei PAULY-WISSOWA Sp. 2530) und ROSS (*De Baccho Delphico*, Bonn 1865) macht wahrscheinlich, daß Dionysos etwa im VII. Jahrhundert an die zweite Stelle neben Apollon rückte.

<sup>4)</sup> Wir finden sie in den Giebelgruppen des olympischen Zeustempels (s. unten), am Parthenon (in der Darstellung der Geburt der Athena einerseits und ihres Wettstreits mit Poseidon auf der andern), am Heräon zu Argos (wo sich ebenso die Geburt des Zeus und die Einnahme von Ilion gegenüberstehen) u. a.



Knidier (?) in Delphi. Er mag die hintere, westliche Seite jenes zierlichen Bauwerks jonischer Ordnung geschmückt haben und dies erklärt vielleicht zum Teil die geringe Güte des Werkes, die in so scharfen Gegensatz steht zu der schönen, sauberen, von der Kostbarkeit und dem Reiz des Materials durchdrungenen Arbeit der zu demselben Bau bezogenen, berühmten Friesreliefs. Sind uns die letzteren ein glänzendes Zeugnis für die damals erreichte Höhe der jonischen Marmorskulptur, so besteht die Wichtigkeit des Giebels für uns in seiner vorzüglichen Erhaltung, die uns ein treffliches Bild der einstigen Anlage gibt.

Im Giebel ist der Kampf zwischen Apollon und Herakles um den Dreifuß dargestellt, ein in den bildlichen Darstellungen jener archaischen Zeit sehr beliebter Sagenstoff,<sup>1)</sup> der für Delphi überdies von besonderer Bedeutung war. Vierzehn oder fünfzehn menschliche Figuren und zwei Rossegespanne füllten den Raum. Deutlich ist eine Mittelgruppe von den beiden seitlichen Gruppen unterschieden. Die erstere wird von vier Personen gebildet. In der Mitte des Giebels steht Athena in ruhiger Schrittstellung nach rechts (vom Beschauer aus) mitten zwischen den streitenden Parteien; <sup>1)</sup> zu ihren Seiten die beiden Gegner — Herakles rechts, Apollon links vom Beschauer gesehen —, denen sich links noch eine weitere weibliche Figur zugesellt hat. Die streitenden Götter halten beide den Dreifuß gefaßt, der so inmitten des Bildes quer vor den Leib der Athena zu liegen kommt. Herakles in eiligem Ausschreiten nach rechts dargestellt, will offenbar mit dem geraubten Dreifuß entfliehen, den er auf der linken Schulter trägt und mit der Linken faßt. Der rechte Arm ist auf den Gürtel gestützt und hilft die Last des Raubes tragen. Apollon aber, gleichfalls nach rechts, wenn auch weniger stark ausschreitend, hat den fliehenden Helden eingeholt und das geraubte Besitztum bereits mit beiden Händen wieder ergriffen. Bestürzt schaut Herakles nach dem Gegner zurück. Da ist Athena genaht, des Helden göttliche Beschützerin, die Gegner zu trennen. Mit der Rechten erfaßt sie Apollon am Handgelenk des rechten Armes und sucht ihn mit sanfter Gewalt zum Loslassen der Beute zu zwingen; ihr Haupt war gleich dem des Herakles dem Apollon zugewendet, mit der fehlenden linken Hand scheint sie den Dreifuß ihrem Schützling zugeschoben zu haben. Apollon seinerseits wird durch die hinter ihm gleichfalls nach rechtshin stehende Artemis unterstützt, die ihn an beiden Oberarmen faßt und ermunternd vorwärts treibt. Die ganze Mittelgruppe ist, wie man treffend erkannt hat, einem als Fries komponierten Vorbild entnommen, das hier dem Giebelfeld angepaßt ist, indem nur die Figur der Athena etwas größer gebildet ist als die der übrigen. Was sonst an Figuren sich beiderseits anschließt, scheint nicht unmittelbar an dem Vorgange beteiligt und ihm wenig Beachtung zu schenken. Es sind die Gespanne der beiden streitenden Götter, denen sich offenbar das Interesse der seitlichen Gruppen zuneigt. So folgen in der linken Giebelseite zunächst zwei weibliche Figuren, die, im ruhigen Schreitmotiv mit vorgesetztem rechten Fuße und mit der Linken das Gewand fassend, sich linkshin dem Gespanne zuwenden, das hier vor ihnen steht. An der Haltung der Tiere, die sich fest mit den Hinterfüßen einstemmen, erkennt man, daß sie eben aus schnellster Gangart heraus zum Stehen gebracht worden sind. Es ist der Wagen, der Apollon hergeführt hat; der Lenker kauert links hinter dem Gefährt, den Blick unverwandt den Pferden und dem Vorgange in der Mitte zugekehrt. In der äußersten Ecke links sind außerdem die Reste einer liegenden Gestalt erhalten, wohl eines müßigen Zuschauers, der neugierig den Ausgang des Streites

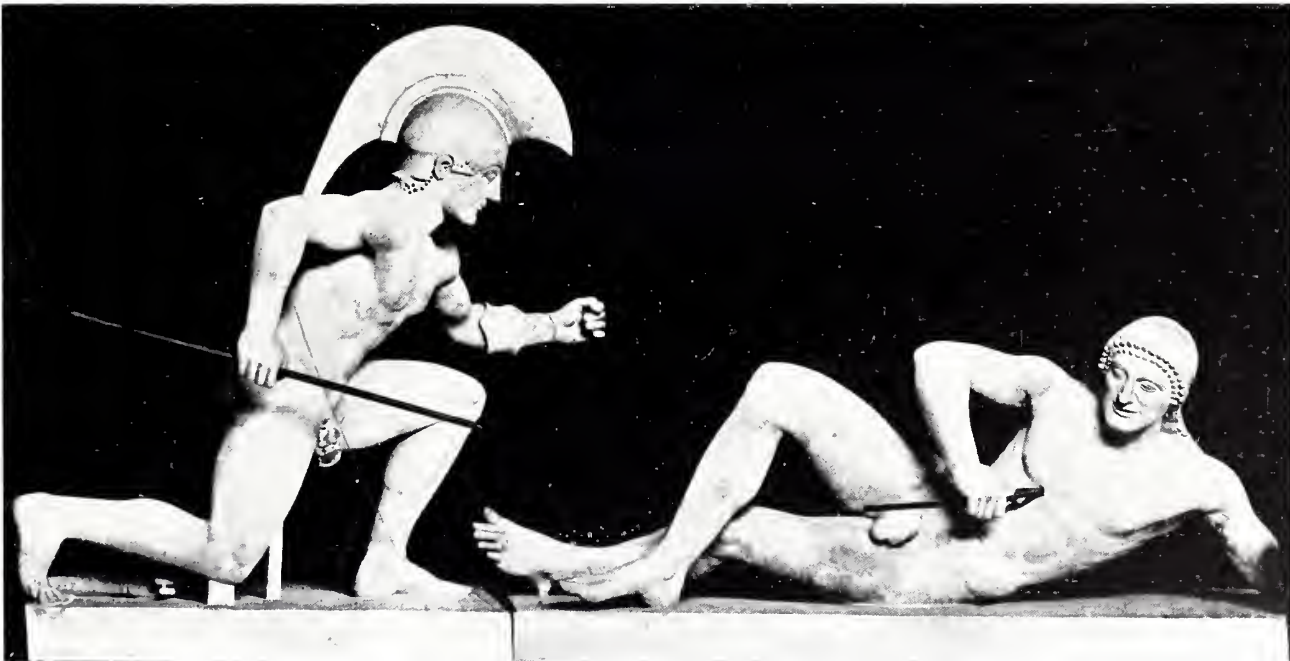
<sup>1)</sup> Eine ganz ähnliche Darstellung der Sage finden wir auf schwarz- und rotfigurigen Vasenbildern: vgl. z. B. GERHARD, *Auserl. Vas.*, Taf. CXXV 2 oder die beträchtlich jüngere Taf. CXXVII. Auch bei den andern damals beliebten Herakles-abenteuern erscheint Athena regelmäßig als Helferin des Helden; vgl. die früharchaische Vase bei GERHARD Taf. CXIXI, (Herakles' Kampf gegen die Kentauren), XCV (Hydra-Abenteurer), CXXII (Kampf mit dem Kyknos), CXXXXIX (Kampf mit dem Löwen), CII 1 (desgl.), CXI (Kampf mit dem Meergeris), CXIII 2 (desgl.), CX (Kerkopen-Abenteurer). Nirgends ist in diesen Darstellungen Athena teilnahmslos oder idolartig hinzugeordnet, sondern stets in Kopfwendung und Handbewegung ihre lebhafteste Teilnahme am Vorgang ausgedrückt; beim Kampf mit dem Kyknos greift sie sogar persönlich mit der Lanze ein. Nirgends ist sie Schiedsrichterin, stets Parteigängerin und nur als solche interessiert an den Ereignissen.

erwartet (vgl. unten die Olympiagiebel). Ganz entsprechend erblicken wir in der rechten Giebelhälfte zunächst der Mittelgruppe zwei nach rechts gewendete weibliche Figuren und dicht vor diesen ein Gespann sich bäumender Rosse, die gleichfalls die Fahrtrichtung nach rechtshin haben — vielleicht der Wagen, der den Herakles nach glücklich vollbrachtem Raube entführen soll, vielleicht auch der Athena zugehörig. Rechts von den Rossen folgt eine nach rechts enteilende männliche Gestalt; drei Figuren der äußersten Rechten fehlen: doch schloß sicherlich auch hier eine liegende Person das Bild ab.

Der Giebel ist aus drei großen Marmorblöcken gearbeitet und in technischer Beziehung höchst merkwürdig.<sup>1)</sup> Die Figuren sind nämlich nicht als Einzelfiguren in den Giebel gestellt, sondern man hat sie nebst Basisfläche und Rückwand aus dem Block gehauen. Dabei sind die drei äußersten am weitesten nach den Ecken zu gerückten Figuren, die ja ziemlich klein waren und eine verhältnismäßig breite Basisfläche hatten, völlig frei herausgearbeitet; dagegen sind, um die Festigkeit des Giebels nicht zu gefährden, gegen die Mitte zu die Figuren nur in ihrer oberen Hälfte völlig rundplastisch ausgeführt, während man in ihrer unteren Hälfte den Stein hinten einfach stehen ließ. So erscheinen sie in ihren oberen Teilen als freie Rundbilder, in den unteren als Hochreliefs, zugleich aber lehren sie, wie eng man damals noch die Giebelskulpturen mit der Architektur zusammen sich verbunden dachte. Und dazu stimmt die echt reliefmäßige Auffassung der ganzen Komposition, die sich in der strengen Profilstellung sämtlicher Figuren kundgibt; besonders beachtenswert erscheinen in dieser Hinsicht die Gestalten der Athena und des Herakles, die nach ganz altertümlicher Weise Kopf und Unterkörper scharf im Profil, den Oberleib aber im rechten Winkel in der Vorderansicht gedreht zeigen. Und auch hier setzen die Figuren das innere, der Giebelrückwand zunächst befindliche Bein vorwärts, das der Seite des Beschauers zugekehrte zurück. Auch hier spricht sich der architektonische Zweck des Werkes in den einfachen, klaren Linien der Komposition aus, mag letztere auch noch so steif und leblos wirken. Auch hier finden wir das Problem der Eckenfüllung bereits geschickt gelöst in einer Weise, wie wir es ein halbes Jahrhundert später vertieft und verinnerlicht in den beiden Giebeln des großen olympischen Zeustempels wiederfinden. Dagegen hat der Künstler im Gegensatz sowohl zu den jüngeren attischen Giebeln jener Zeit wie zum Giebelrelief am Megarerschatzhaus noch nicht verstanden, Figuren von gleichen Größenverhältnissen zu einer lebendig wirkenden Gruppe in dem gegebenen Raum anzuordnen: starr und steif sind die puppenhaften Gestalten nebeneinandergestellt und ihre Dimensionen nehmen von der Mitte an zusehends ab. Nur die wenigen Reste einiger sehr kleiner Porosgiebel der athenischen Akropolis lassen sich in dieser Richtung mit ihnen vergleichen. Und ebenso leblos und wenig frisch wie die Anlage der Gruppe erscheint auch die Ausführung im einzelnen. Welch ein Abstand gegen die reiche, lebendige Pracht des berühmten Frieses, der nach allgemeiner Annahme zu demselben Bau gehören soll! Wie trefflich sind dort die wichtigsten Maßverhältnisse der menschlichen Gestalt erfaßt, wie sicher sind die Gliedmaßen geformt und bewegt, wie schlicht und natürlich spannt sich das Gewand um die Glieder, wie einfach und wahr ist das Haar in Form und Bewegung! Dazu welche echte Empfindung für das schwellende Leben der Haut und zugleich für die Schönheit und Eigenart des Marmors! Die ganze Unfähigkeit jenes Giebelkünstlers wird uns bei solchem Vergleiche klar. Es ist nicht nur die Leblosigkeit der Komposition — sie teilte wohl auch der große Marmorgiebel des delphischen Apollontempels —, dieser Künstler besaß auch wenig Gefühl für den menschlichen Körper und das Leben in demselben: wo findet sich im Fries eine ähnlich stark verzeichnete Figur wie jener Herakles mit dem viel zu lang geratenen Unterkörper? Wie viel frischer in Bewegung und Formgebung wirkt dagegen die Figur des Herakles im Fries! Und auch in den Einzelheiten sind die beiden Werke ganz verschieden! Das lehrt ein Vergleich der Bildung der Augen,

<sup>1)</sup> Der Hintergrund ist jetzt noch intensiv ultramarinblau gefärbt; alle bemalten Teile der Figuren (Haare, Augen, Pferdeschwänze und -mähen, Zügel etc.) waren rot, die Augen dazu schwarz umrandert.

die am Fries weitgeöffnet und (auf ziemlich gerader Grundlinie) rundlich geformt erscheinen, im Giebel mehr den länglichen Schnitt einer Mandel zeigen; ebenso auch das Haar, dessen leblos schematische Behandlung sich mehr der an attischen Figuren beobachteten nähert (vgl. die spiralförmige Behandlung der Locken mit der Mädchenfigur Nr. 682 der Akropolis) oder die viel stärker verzogenen Linien des Mundes. Wir fügen hinzu, daß die Gewandtracht der weiblichen Gestalten in den Akropolisstatuen Nr. 671, 670, 625, 603 ihre Parallelen findet (während z. B. die Athena des Frieses ganz anders gewandet erscheint) und daß die Figur des Kauernden in der linken Ecke in der Auffassung und manchen Details (vgl. das zurückgestrichene Haar) an den „Typhon“ erinnert, während sich der Fries vielmehr mit dem freilich etwas altertümlicheren Skulpturenschmuck einer Säule vom alten Artemistempel zu Ephesos in Zusammenhang bringen läßt. —



72. Gruppe aus dem Westgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. München.

Einen beträchtlichen Schritt vorwärts führen uns die äginetischen Giebelskulpturen.<sup>1)</sup> Fünfzehn Statuen aus parischem Marmor in etwa Vierfüntel bis Fünftel natürlicher Größe bildeten zusammen mit etlichen anderen, von denen nur geringe Bruchstücke erhalten sind, den östlichen und westlichen Giebel eines kleinen, der Aphaia geweihten Porostempels,<sup>2)</sup> dessen bauliche Reste noch auf dem Abhang eines am Meer gelegenen Berges im östlichen Teile Äginas stehen. Die Figuren wurden nach ihrer Entdeckung nach Modellen von Thorwaldsens Künstlerhand in der damals üblichen Art restauriert und bilden seitdem, samt einer Fülle von zugehörigen Bruchstücken, den wertvollsten Besitz der Münchener Glyptothek. Eine neue stattliche Anzahl von wichtigen Statuentteilen aller Art fügten

Die  
äginetischen  
Giebel-  
skulpturen

<sup>1)</sup> Von neuerer Literatur über die berühmten Skulpturen kommt neben A. FURTWÄNGLER, Beschreibung der Glyptothek, München 1900, vor allem des gleichen Verfassers zweibändiges Monumentalwerk „Ägina, das Heiligtum der Aphaia“, München 1906, in Betracht. Leider konnte die soeben erschienene Publikation, die das Ergebnis der letztjährigen Ausgrabungen auf Ägina darlegt und eine neue Rekonstruktion der Giebelgruppen enthält, nicht mehr im vollen Umfange für die vorliegende Arbeit verwertet werden. Zweifellos hat Furtwängler mit seiner Auffassung und Anordnung der Giebelgruppen im wesentlichen das Richtige getroffen und so darf seine Schrift als die feste Grundlage betrachtet werden, auf der alle künftigen Untersuchungen über die Ägineten weiterzubauen haben.

<sup>2)</sup> Der Bau bestand aus feinem gelblichen Kalkstein, der mit weißem Hartstuck überzogen war. Nur die schmückenden Teile der Bekrönung der drei Giebelecken, ferner die in Löwenköpfen endigende Sima, die Stirn- und die dem Dachrand zunächst befindlichen Dachziegel waren aus parischem Marmor gleich den Giebelgruppen.

ihnen die erfolgreichen neuerlichen Ausgrabungen hinzu, die die bayerische Staatsregierung in den jüngsten Jahren (1902) in der Umgebung des Heiligtums veranstaltete; die wichtigen Reste, unter denen eine Reihe prächtiger Kriegerköpfe von ganz ähnlichem Stile wie die Giebelfiguren besondere Hervorhebung verdient, befinden sich jetzt zum größten Teile im athenischen Nationalmuseum, zum kleineren in dem bescheidenen Lokalmuseum zu Ägina.

Von den erhaltenen fünfzehn Figuren<sup>1)</sup> glaubt man nach dem Zeugnis der ersten Entdecker und dem noch stärkeren der Stilkritik fünf dem östlichen, zehn dem westlichen Giebel zuweisen zu dürfen. Bei der geringen Länge des verfügbaren Giebelraumes von wenig über zwölf Meter dürfte es aber kaum möglich sein, mehr als höchstens dreizehn Figuren der angegebenen Größe im Giebel Felde unterzubringen; jedes Mehr würde die Übersichtlichkeit der architektonischen Linien beeinträchtigen und zerstören. Es erscheint also von den Giebelfiguren genügend erhalten, um den Versuch zu rechtfertigen, wenigstens die Hauptlinien der Komposition wiederzufinden und zu begreifen. Aber alle derartigen, zahlreich unternommenen Versuche waren bisher von der Vorstellung ausgegangen, daß man in beiden Giebeln eine Mittelgruppe mit Athena und einem Gefallenen zu ihren Füßen annehmen zu müssen glaubte. Um diesen sollte sich der Kampf entspinnen. Von beiden Seiten eilen Kämpfer herbei, um den sinkenden Helden teils zu schützen und zu bergen, teils zu töten und zu berauben. Kein einziges der unzähligen schwarzfigurigen Vasengemälde aus jener Zeit, die uns Kampfszenen vorführen, bot ein derartiges Bild. Und dazu war uns in dem gewiß nicht allzu erheblich älteren Reliefgiebel der Megarer in Olympia eine Darstellung erhalten, die uns hätte lehren können, nach welchen Gesetzen Kampfgruppen in jenen Zeiten angeordnet wurden. Darnach läßt sich für die einstige Komposition der Äginetengiebel noch folgendes erschließen:

a) Westgiebel

Als Mittelfigur des Westgiebels darf die gut erhaltene Statue der Athena Nr. 74 der Glyptothek für gesichert gelten. Die Göttin ist untätig dargestellt; den Kopf unbeweglich geradeaus gerichtet, steht sie mit leicht vorgesetztem linken Beine in voller Ruhe da. Der rechtwinklig abgebogene und etwas links seitwärts gestreckte linke Unterarm trägt den schweren runden Schild; der rechte Arm ist, gleichfalls gebeugt, quer vor die Brust gelegt und hielt in der Faust die mit der Spitze etwas schräg vorwärts geneigte Lanze. Die Ellbogen sind dabei ein wenig vom Körper abgespreizt, wie um den Armen die zum Gebrauche der Waffen nötige Bewegungsfreiheit zu sichern.<sup>2)</sup> Der Typus der Figur entspricht im allgemeinen völlig dem Geschmack der reifarchaischen Mädchengestalten der Akropolis, von denen die jüngeren ihrer Entwicklungsstufe nach ihr etwa entsprechen mögen; die Form der Ägis, die vorne die Brust bedeckt und hinten mantelartig tief herabfällt, gleicht derjenigen der sitzenden, dem Endoios zugeschriebenen Athenastatue Nr. 625 der Akropolis. Nur eine Besonderheit weist die Darstellung auf: analog der Armhaltung erscheinen nämlich beide Füße ziemlich scharf nach ihrer linken Seite verdreht, der linke noch stärker als der rechte. Man hat diese eigentümliche Abweichung von der normalen Stellung frontal aufgefaßter Figuren lange damit zu erklären gesucht, daß auf diese Weise

<sup>1)</sup> Außer der fast vollständig erhaltenen Athenafigur befinden sich noch sieben der Kämpferstatuen im Besitze des zugehörigen Kopftypus. Von wichtigeren, beim Tempel gefundenen Bruchstücken nennen wir: Kopf der Athenastatue des Ostgiebels (Glypt. Nr. 89); behelmter (ohne Helmbusch!) unbärtiger, stark in den Nacken zurückgegebener Kopf, vermutlich von vorn und seiner rechten Seite gesehen (Glypt. Nr. 90); behelmter unbärtiger Kopf mit brennenden Augen (Glypt. Nr. 92); behelmter unbärtiger, von Thorwaldsen der Figur Nr. 75 aufgesetzter Kopf, nach der Verwitterung einst schräg von seiner linken Seite gesehen und mit einer antiken Abarbeitung der Helmbusehkante; Fragment eines behelmten bärtigen Kopfes (Glypt. Nr. 114), das sich einem schönen großen, 1902 aufgefundenen Kopfe (Nr. 121) vortrefflich anpaßte. Außer diesem sechs weitere bei den jüngsten Ausgrabungen zutage gekommene behelmte Kriegerköpfe im athenischen Nationalmuseum (vier unbärtig — einer mit einst eigens angesetztem Backenbart —, zwei bärtig), deren Zugehörigkeit zu den Giebeln Fortwängler gleich der des Kopfes Nr. 121 (Glypt. Frgt. 114) ablehnen zu müssen glaubt.

<sup>2)</sup> Ganz ähnlich, aber weit kraftvoller und wenig symmetrisch stellt uns diese Bewegung die sog. Athena des Endoios (Nr. 625 der Akropolis) dar, indem dort der rechte Arm nicht nur stark auswärts, sondern zugleich etwas nach rückwärts gebogen ist (vgl. auch die Figur des Ares vom Westfries des Knidierschatzhauses in Delphi).

Platz für die unmittelbar vor ihren Füßen zu plazierende Figur eines Gefallenen (Nr. 75 der Glyptothek) geschaffen werden sollte (s. oben). Doch ist eine derartige Anordnung dieser letzteren Figur nicht nur unerweislich, sondern auch von vornherein höchst unwahrscheinlich: die scharfen Linien der Ägineten scheinen nicht dafür erdacht, um voreinander zu stehen und so einander zu verdecken und unwirksam zu machen. Die Statue dürfte vielmehr für sich allein den Raum in der Mitte gefüllt haben. Da erhebt sich denn die wichtige Frage, ob die Figur wirklich, wie man gewöhnlich annimmt, für die Aufstellung in voller Vorderansicht bestimmt war. Uns dünkt, in solchem Falle hätte der Künstler auch die Beine ziemlich eng geschlossen in Vorderansicht gestellt, ganz ähnlich wie er es in den Olympiagiebeln tat.<sup>1)</sup> Doch blickt dort wenigstens die göttliche Figur der Mitte nicht gerade aus dem Giebel heraus, sondern wendet das Haupt nach der einen Seite; es ist das offenkundige Bestreben, sie in die dargestellte Handlung einzubeziehen, obwohl sie auch hier – wenigstens im Ostgiebel – höchst wahrscheinlich unsichtbar für die Handelnden gedacht ist und der Künstler dadurch sogar in Konflikt mit dem Grundgedanken des Schemas kam. Sicherlich liegt in jener leichten Schrittstellung der Athena aber auch kein eigentliches Gehen ausgedrückt, wobei den Künstler die Absicht, sie schreitend darzustellen, gezwungen hätte, die Beine nach der Seite zu drehen, da ein Herausschreiten aus dem Giebel stilwidrig gewesen wäre (so neuerdings Furtwängler); die Figur ist vielmehr deutlich zwar kampfbereit und aufmerksam abwartend, aber doch ohne alle persönliche Aktion gedacht. Es bleibt kein anderer Ausweg: der Künstler, der es offenbar noch nicht wagte, eine völlig geradeaus gewendete Figur in den Giebel zu stellen, ordnete die Athena noch nach den alten Gesetzen des Reliefstils an. Und gerade dies mag uns ein Zeichen dafür sein, wie sehr in diesen äginetischen Giebeln die archaische Tradition noch wirksam ist. Damals erst hatte die Giebelkunst begonnen, sich von den Gesetzen der reliefmäßigen Darstellungsweise freizumachen. Stehen doch die Äginetengiebel in ihrer Entwicklung nicht allzuweit ab von Werken wie dem kleinen Marmorgiebel des delphischen Knidierschatzhauses oder dem Gigantengiebel der Akropolis und ganz nahe den prächtigen Metopenreliefs vom Athenerschatzhaus zu Delphi. Auch für die Haltung der Ägineten-Athena werden wir also unter den gleichgearteten Gestalten dieser Werke nach Parallelen suchen dürfen. Unsere Figur wird aber in der Stellung ganz ähnlich der Athena in einer der erhaltenen Theseus-Metopen von Delphi oder in dem Giebel des Knidierthesauros, wenn wir wie dort die Füße der Statue etwa parallel zur Giebelrückwand richten.<sup>2)</sup> Athena steht dann freilich nicht mehr frontal im Giebel, sondern nach älterer Vorstellung hat eben der Künstler die Beine sich im Profil gesehen gedacht, den Oberkörper aber zugleich etwas nach vorne gedreht, so daß dieser etwa in Dreiviertelansicht zu sehen war. Vom Schild an ihrem Arm war dabei die Innenseite sichtbar; der rechte Unterarm mit der Lanze (von Thorwaldsen nicht ganz richtig ergänzt) stand etwa parallel zur Giebelwand gerichtet. Daß die Figur aber wirklich bestimmt war, so mehr von ihrer rechten Seite betrachtet zu werden, scheint aus verschiedenen Einzelheiten in der Ausführung deutlich hervorzugehen. Die Hauptfaltenpartie des Gewandes unter dem rechten Arm entwickelt sich gewiß nicht ohne Absicht stärker nach der rechten Körperseite zu, als es sonst bei ähnlichen Figuren der Fall ist. Und während das feine Linnen des Chitons am rechten Arme durch zarte Wellenlinien charakterisiert ist, hat man am linken Oberarme auf die Stoffangabe verzichtet und den Stein glatt gelassen, offenbar weil eben diese Partie weniger leicht sichtbar und teilweise sogar (für den Beschauer unten) durch den rechten Unterarm völlig verdeckt war.<sup>3)</sup> Endlich sind

<sup>1)</sup> In den beiden Olympiagiebeln steht die an Größe überragende göttliche Hauptperson völlig gerade und aufrecht in der Mittellinie des Giebels.

<sup>2)</sup> Auch ihre Stellung auf den Vasen gibt meist ein ganz ähnliches Bild, vgl. z. B. GERHARD, *Auserl. Vas. II*, Taf. CIX 2 und 3.

<sup>3)</sup> Furtwängler freilich glaubt neuerdings die Zugehörigkeit dieses linken Armes zur Figur in Abrede stellen zu müssen.

die kleinen Einbohrungen, die sich rings an dem gezackten Rande der Ägis finden und die einst zur Befestigung kleiner metallener Schlangen dienten, auf den beiden Körperhälften verschieden angeordnet; während sie auf der rechten vorne auf den spitzen Zacken des Ägissaumes sitzen, erscheinen sie auf der linken an der Innenseite des Randes.

Die so gewonnene Stellung der Athena dürfte aber auch für ihre Bedeutung im Giebel ausschlaggebend sein. Wohl steht sie hier für Freund und Feind unsichtbar mitten im tobenden Schlachtgewühl, und ihre ruhige Haltung, die zu den lebhaften Bewegungen der Kämpferstatuen in so starkem Gegensatz steht, bezeugt, daß sie persönlich in den Kampf nicht unmittelbar eingreift. Aber das ist keine unparteiische Lenkerin der Schlachten, welche die Todeslose kiest und jeweils dem Tapfersten den Sieg verleiht; nein, durch ihre Körperwendung ergreift sie offen Partei, Partei für einen Helden, hinter dem sie schützend steht und zu dessen Gunsten sie den Kampf lenkt, bereit — wie aus der Armhaltung ersichtlich wird —, im Bedarfsfalle für ihn sogar mit der eigenen Waffe einzutreten. Es ist die volkstümliche, ältere griechische Denkweise, die sich auch auf zahlreichen Vasenbildern ausspricht, wo überall die Götter noch nicht hoch über den Parteien thronen, sondern aufs innigste an dem Geschehe ihrer Lieblinge teilnehmen und in dasselbe eingreifen.

Der Held, den Athena so schirmend betreut, kann nach Größe und Auffassung sowie nach der Art seiner Erhaltung wohl nur der mit erhobener Lanze nach linkshin stürmende Kämpfer Nr. 76 sein.<sup>1)</sup> Der Standort seines zurückgesetzten rechten Beines wird wohl vor dem linken Fuße der Athena und auf gleicher Höhe mit diesem anzunehmen sein. Sein Gegner war von rechts her genaht. Links von Athena (vom Beschauer aus) wird nun entsprechend der gleichfalls die Lanze schwingende Held Nr. 80 seinen Platz finden. Letztere Figur, die mit dem schönen bärtigen Kopf erhalten ist, scheint einige Zentimeter höher als sein Gegenstück Nr. 76 gewesen zu sein, war also vielleicht etwas näher zur Giebelmitte hingeschoben, was mit Rücksicht auf die Haltung der Athena sehr gut denkbar wäre. Die nach abwärts führende Blickrichtung der Figur läßt darauf schließen, daß der Feind, gegen den er die Lanze erhebt, sich etwas niedriger befindet als er selbst. — Zu demselben Giebel gehören die beiden korrespondierenden Figurenpaare Nr. 78, 79 (s. Bild 72) und Nr. 82, 83. Sie entsprechen sich in Lage und Haltung ebenso genau wie im Stile der Arbeit. Auch ihre Aufstellung kann nicht zweifelhaft sein, insofern sie ihrer geringen Höhe nach offenbar dazu bestimmt waren, den Raum gegen die Giebelecken zu auszufüllen. Die beiden vom feindlichen Speer Getroffenen Nr. 79 und Nr. 83 sind völlig nackt und unbewehrt, selbst der Helm auf dem Haupte fehlt. Das lange Haar erscheint nicht aufgenommen wie bei den übrigen Figuren, sondern fällt lose und in dichter Masse am Rücken herab; drei Einbohrungen auf Schultern und Brust deuten an, daß hier vereinzelt lange Haarsträhnen aus Metall angesetzt waren. Kein Zweifel, im Sturze ist ihnen der Helm entglitten und das darunter aufgenommene lange Haar hat sich gelöst. Die Stellung der Figuren ist bei der Restauration im allgemeinen richtig beobachtet; an beiden ist die Brust und die obere Seite am meisten verwittert. Bei Nr. 79 muß wohl der rechte Unterarm etwas näher zur Brust geführt, der linke Unterarm aber so gedreht werden, daß er mit dem Handrücken zum Boden gewendet ist. Bei Nr. 83 ist die ursprüngliche Lage weniger richtig bewahrt: wie sich aus der Fallrichtung des am Rücken sichtbaren langen Haares erkennen läßt, gehört der Oberkörper mehr aufgerichtet. Der rechte Arm muß also steiler ergänzt werden; der linke griff nach dem in der Wunde steckenden Speer. Ferner ist das linke Bein mehr schräg und näher zum rechten Bein hingezogen zu denken. Der Kopf der letzteren Figur fehlt. Zu der Stellung der beiden Gefallenen vgl. die Vasenbilder bei GERHARD, Auserl. Vasen II, Taf. CVII 1, LXIV, CVIII. Von besonderer Bedeutung für die Anordnung

<sup>1)</sup> Auch die Anbringung der zum Wurf erhobenen Lanze würde bei der früher angenommenen Aufstellung auf der linken Giebelseite vielleicht Schwierigkeiten bereitet haben.

der beiden Figuren aber erscheint die Reliefgiebelgruppe vom Megarerschatzhaus in Olympia, wo die in den beiden Giebelhälften angebrachten vier Figuren hinstürzender Giganten unseren Statuen hinsichtlich Situation und Bewegung teilweise genau entsprechen. Auch hat man in den bisherigen Aufstellungsversuchen der Giebelgruppen stets übersehen, daß auf allen griechischen Vasen- und Reliefgruppenbildern mit gesetzmäßiger Regelmäßigkeit die äußersten Figuren so angeordnet sind, daß sie mit der vollen Front oder doch mit dem Kopfe einwärts gedreht sind und so das Bild in der Tat nach außen ab- und nach innen zusammenschließen. Die beiden Eckfiguren N. 79 und Nr. 83 unseres Giebels sind also nicht wie bisher nach außen den Ecken zu, sondern bildeinwärts gewendet aufzustellen (s. Bild 72).

An die beiden Gefallenen in den Ecken schließen sich beiderseits, durch ihre Höhe und ihr völlig gleichartiges Bewegungsmotiv auf diesen Platz verwiesen, die beiden gebückten Kriegerfiguren Nr. 78 (s. Bild 72) und Nr. 82. Sie waren mit Helm, Schild und Lanze bewehrt. Die beiden Helden scheinen zu knieen; doch berührt das abwärts geneigte Knie nicht den Boden. Die Körper sind stark vorgebeugt; die Köpfe dagegen waren wieder mehr gehoben, wie der erhaltene Kopf von Nr. 78 deutlich macht. Auch in den übrigen Bewegungen korrespondieren die Figuren fast völlig: der von links nach rechts Vorstürmende (Nr. 78) hielt den linken (inneren) Arm vorgestreckt und den rechten (äußeren) mehr zurückgezogen, dazu das linke Bein vorgestellt und das rechte entlastete Bein zurückgesetzt. Die von rechts nach links sich entwickelnde Figur (Nr. 82) hinwiederum zeigte den rechten (inneren) Arm zum Stoß mit der Lanze gehoben und den linken (äußeren) mehr zurückgezogen, das rechte Bein vorgesetzt und das linke zurückgezogen. Das rechte Bein ist bei letzterer Figur zu steil ergänzt; es war gewiß in spitzerem Winkel gebogen, so daß der rechte Fuß mehr zum Körper zurückgezogen erschien (wie bei Nr. 78), das linke Knie aber den Boden nicht berührte. Die Figur, die in der jetzigen Ergänzung äußerst entstellt wirkt, würde nach Durchführung dieser Änderungen gleich Nr. 78 als eine der schönsten und lebendigsten des Giebels sich erweisen. Die eigentümliche Körperhaltung der Figuren aber mußte ebensowohl in der Situation wie in dem Zweck, die niedrig zulaufenden Ecken des Giebels zu füllen, ihre Begründung finden. Die Frage kann nur sein, ob die beiden von den Ecken aus der Mitte des Giebels zugekehrt waren und dort eine Hauptkampfszene entscheiden halfen, oder ob sie umgekehrt sich nach den Ecken und zu den beiden Gefallenen Nr. 79 und Nr. 83 wendeten. Die Lösung gibt auch hier der Vergleich des Megarergiebels von Olympia an die Hand. Dort sehen wir in den Gestalten des Ares und des Poseidon ganz ähnlich angeordnete und bewegte Figuren sich zu den Gefallenen in den Ecken niederbeugen, die ihnen erlegen sind. In unserem Giebel, der offenbar nach ganz ähnlichem linearen Schema angelegt war, wird sich demnach passend Nr. 82 zu dem Gefallenen Nr. 83 und in der gegenüberliegenden Ecke Nr. 78 zu dem Gefallenen Nr. 79 beugen müssen (s. Bild 72). Nr. 78 wird in der zurückgezogenen Rechten die Lanze gehalten haben, die gerade die Brust des Gegners durchbohrt; am linken Arme trug er den Schild, so daß der leere Raum im Giebel zwischen dem aufgerichteten rechten Beine von Nr. 79 und der Figur Nr. 78 vortrefflich gefüllt erscheint. Bei Nr. 82 wird entsprechend in der erhobenen Rechten die Lanze zu ergänzen sein, die eben den tödlichen Stoß gegen die linke Weiche von Nr. 83 geführt hat; am linken Arme aber wieder der Schild, der freilich hier den Körper zum größten Teil der Ansicht entzogen haben dürfte.

Auch jetzt also ist Athena die Mittelfigur des Giebels; doch steht sie nicht mehr in rein frontaler Stellung vor dem Beschauer, sie ist vielmehr nach ihrer Linken einer Kampfszene zugewendet, die ihre Sorge wachruft. Und die beiden lanzenschwingenden Helden (Nr. 76 und Nr. 80) wenden sich nicht gegen die Göttin, sondern sind in ihrer Stellung zur Linken und Rechten von dieser voneinander abgekehrt. Sie gehören zu der obsiegenden Partei, genau so wie die beiden gebückten Lanzenkämpfer (Nr. 82 und Nr. 78) in den Ecken, die, gleichfalls nach außen gekehrt, ihrem hingesunkenen Gegner eben

den Todesstoß versetzen. Den beiden Gefallenen in den äußersten niedrigen Winkeln des Giebel-dreiecks aber (Nr. 83 und Nr. 79) werden Figuren mit ähnlichen Linien vor den zwei stehenden Lanzenkämpfern in der Mitte entsprechen müssen; es ergibt sich von selbst, daß wir die eine dieser beiden Figuren in dem Hinstürzenden Nr. 75 erkennen müssen, der, noch nicht völlig am Boden liegend, sich mit dem gestreckten rechten Arme auf den Boden stützt und mit dem linken, an dem er den Schild trug, sich nach oben deckt.<sup>1)</sup> Er findet — eben wegen der Korrespondenz seiner Linien mit denen der Eckfigur Nr. 83 — seinen Platz auf der linken Giebelhälfte vor dem Kämpfer Nr. 80, dessen Lanzenstoß ihn eben zu Fall brachte. Von seinem Gegenstück auf der rechten Seite scheint eine schöne rechte Hand herzurühren, die nach einem am Boden liegenden Steine griff; um eine der vorigen Figur entsprechende Linie zu erhalten, muß der Gefallene mit dem Gesichte gegen den Giebel gerichtet und von der Rückseite sichtbar gewesen sein; am gestreckten linken Arme trug er wohl gleich seinem Gegenstück Nr. 75 den Schild und deckte sich nach oben vor dem Gegner. Wir erhalten sonach in jeder Giebelhälfte zwei Figurengruppen die sich in den Linien scharf entsprechen und zugleich lebhaft bewegte Kampfbilder darstellen, wie sie uns auf Vasen in denselben Typen unzählige Male begegnen. Diese Komposition stimmt aber zugleich in ihren Hauptlinien und teilweise sogar in den verwendeten Typen mit dem mehrfach erwähnten etwas älterarchaischen Giebelrelief des olympischen Megarerschatzhauses genau überein. Wie dort dringen von der Mitte aus nach rechts und links die Sieger vor, wie dort fallen von der Mittelachse aus die Linien der Komposition fächerartig nach den Seiten auseinander. Nur die Füllung der Mitte ist verschieden, und eben darin liegt der deutliche Fortschritt in der Anlage des Äginetengiebels, daß hier die Mittelachse durch eine in strengen Linien aufgebaute Figur bereits entschieden betont ist.

Noch aber klafft in jeder der beiden Giebelhälften zwischen den beiden Kampfgruppen eine empfindliche Lücke. Es bleibt jederseits Raum für eine einzelne, vielleicht sogar — wenn die Figuren dicht aufeinander gerückt und dazu teilweise schräg in den Giebel gestellt werden — für zwei Figuren. Doch ist zu bedenken, daß die Gruppen in erster Linie als Glieder der Architektur zu gelten haben, zu der sie gehören. Da scheint es denn nicht angängig, im Giebel, wo Klarheit der Linie erste Bedingung ist und die Anordnung der Gruppen noch durch die dem Relief natürliche Profilstellung beherrscht und zusammengehalten wird, Figuren mit so ausgeprägten, echt architektonischen Linien wie die Ägineten viel zu drehen und zu wenden. Die Darstellung eines dichten Kampfgewühls, wie wir es nicht selten auf Vasen finden, würde dem vornehmsten Zweck der Giebelkomposition zuwiderlaufen. Solche Figuren können mit Rücksicht auf ihren Zweck nicht gut viel anders als parallel zur Rückwand aufgestellt werden. Ohne also die architektonische Wirkung des Giebels in Frage zu stellen, wird es nicht wohl ratsam sein, mehr als eine einzelne Figur beiderseits in den noch leeren Raum zu ergänzen. Hiefür können aber nur die beiden noch übrigen Bogenschützen Nr. 77 und Nr. 81 in Betracht kommen.<sup>2)</sup> Ihre im allgemeinen senkrechten Linien nehmen gewissermaßen den in der Figur der Athena zum Ausdruck kommenden senkrechten Linienzug noch einmal auf, ehe die von der Mitte ausgehende Be-

<sup>1)</sup> Die Aufstellung der Statue Nr. 75 in der Glyptothek gibt wohl im allgemeinen richtig die ursprüngliche Lage wieder, denn die Brustfläche erscheint stark verwittert. Nur ist der Kopf (der ihr von Thorwaldsen aufgesetzte scheint nicht zugehörig) mehr senkrecht zur Brustfläche angesetzt zu denken, so daß er von unten etwa in Dreiviertelansicht zu sehen war. Der Künstler hat die Figur so angeordnet, daß der Körper eine der Giebelwand möglichst parallele Fläche bildete. Die Kürze des linken (Schild-)Arms der Figur ist auffallend. Der aufgestützte rechte Arm ruhte nicht etwa mit dem ganzen Handballen am Boden auf, sondern stützt sich nur mit einem kleinen Teile des Handgelenkes; die Hand selbst hielt offenbar in der geballten Faust das Schwert.

<sup>2)</sup> Der skythisch-persische Bogenschütze (Nr. 81) ist eine der in der Oberfläche am besten erhaltenen Figuren. Sie gehört mit der Statue der Athena Nr. 74 und dem gepanzerten Bogenschützen Nr. 77 zu den drei einzigen bekleideten Figuren des Giebels. Zu der Tracht des enganliegenden, trikotartigen Gewandes vgl. die Bogenschützen auf rotfigurigen Schalen bei HARTWIG, Meisterschalen Taf. LV und LVI 1, zu dem Motiv die mit den Ägineten sich stilistisch nahe berührende Figur bei HARTWIG a. a. O. Taf. XVIII 1 (Phintias). Die beiden Laschen der Mütze, die auf den Vasen meist über die Wangen herab-



wegung der Komposition sich in Wellenlinien nach die Ecken zu verliert. Und auch äußerlich verrät sich diese besondere Beziehung der beiden Bogenschützenfiguren zu der Göttin dadurch, daß sie allein gleich dieser in voller Gewandung erscheinen. Die Aufgabe nun, welche offenbar den beiden Figuren im Aufbau der Gruppe zugewiesen war, scheint uns trefflich erfüllt, wenn wir sie uns mit ihrer Front einwärts, gegen die Mitte zu, gerichtet denken und ihr Ziel in den beiden vorschreitenden Lanzenkämpfern Nr. 76 und Nr. 80 erkennen. Da nach dem Zeugnis der Entdecker Nr. 81 vor der linken, nordwestlichen Ecke des Giebels gefunden wurde, anderseits die rechte Körperseite der Figur etwas sorgfältiger ausgeführt erscheint als die linke (vgl. z. B. das Ohr), so werden wir sie passend der linken, ihr arg zerstörtes Gegenstück Nr. 77 aber der rechten Giebelhälfte zuteilen. Die ziemlich steil verlaufende Rückenlinie von Nr. 77 dürfte sich auch besser an die Linien der Figur 78, der mehr geschweifte Rückenkontur von Nr. 81 besser dem Kreisrund des Schildes von Nr. 82 angeschlossen haben. Und zwar waren sie im allgemeinen wohl so gestellt, daß der linke, fast ausgestreckte Arm parallel der Giebelrückwand lief, so daß vom einen Schützen der Rücken, vom andern die Brust ziemlich weit nach vorn heraus gedreht war. Die gestreckten, nur wenig aufwärts gerichteten Linien ihrer Arme, die sich in Verbindung mit denen mehrerer anderer Figuren wie ein System von Wagrechten auf ein System von Senkrechten stellen, ergänzen dabei vorzüglich die architektonische Aufgabe der beiden Statuen. Die Anordnung der Figuren im Giebel wäre demnach, von links nach rechts, folgende:

Nr. 83, Nr. 82 Nr. 81, Nr. 75, Nr. 80 Nr. 74 Nr. 76, Gegenstück zu

Nr. 75, Nr. 77 Nr. 78, Nr. 79. Von den elf Statuen der Gruppe

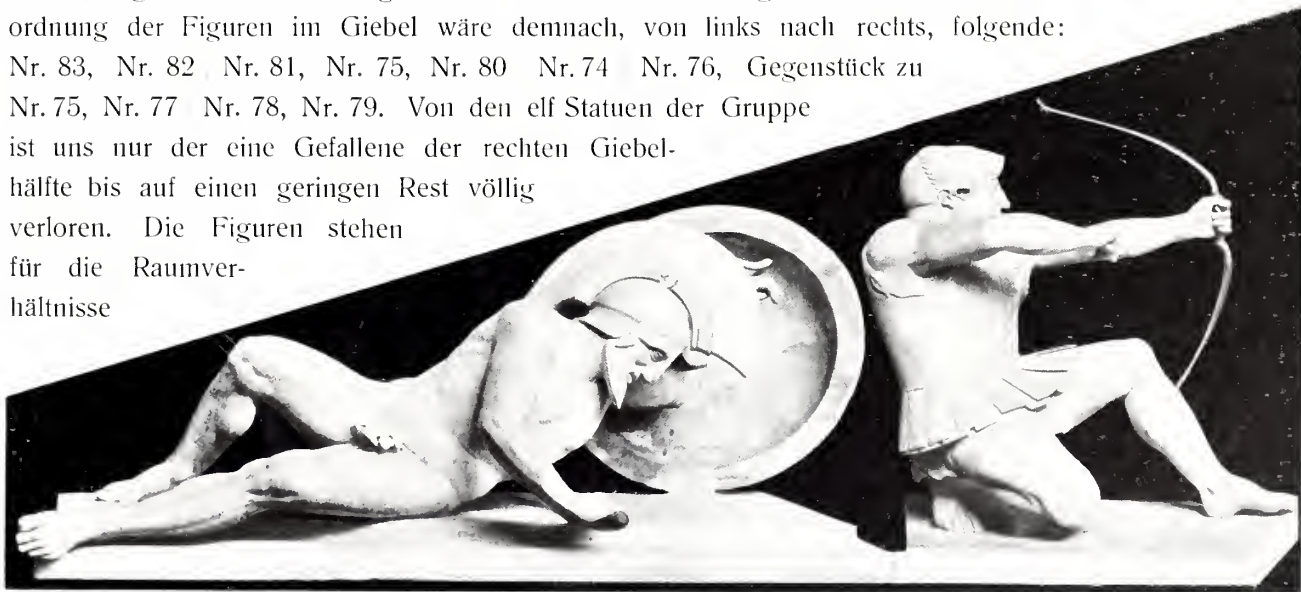
ist uns nur der eine Gefallene der rechten Giebel-

hälfte bis auf einen geringen Rest völlig

verloren. Die Figuren stehen

für die Raumver-

hältnisse



73. Gruppe aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. München.\*)

des Giebels locker genug, damit ihre einfachen bestimmten Linien mit architektonischer Klarheit zum Ausdruck kommen können, und doch auch so dicht, daß die Linien ihrer Beine sich in mehreren Fällen überschneiden — auch hierin dürfen wir die Wirkung der Gruppe mit dem erwähnten kleinen Reliefgiebel der Megarer vergleichen.

hängen, sind bei unserer Statue hinter der Mütze aufgebunden. — Die stark ergänzte Figur eines gepanzerten Bogenschützen (Nr. 77) ist so schlecht erhalten, daß nur durch die Beinstellung das Motiv gewährleistet wird. Darnach ist Anzug wie Stellung ähnlich wie bei Figur Nr. 84 des Ostgiebels (s. unten), nur daß Nr. 77 höher aufgerichtet erschien (also gleich wie Nr. 81). Die linke Körperseite ist am stärksten verwittert; die Figur mag also schon um dieses Umstands willen von rechts nach links gewendet im Giebel gestanden sein, worauf auch die Spuren von besonderen Metallverzierungen auf der linken Seite hinzuweisen scheinen. Jedenfalls muß der Rumpf über dem abgebrochenen und größtenteils ergänzten Unterkörper etwas mehr nach links gedreht werden, als es in der gegenwärtigen Anstellung der Figur der Fall ist. Hals und Kopf, die beiden Arme und der linke Unterschenkel und verschiedene kleinere Stücke sind ergänzt.

\*) Die Figur des sog. Herakles gehört erweislich auf die rechte Giebelhälfte; doch wird eine ganz ähnliche und in der Linienwirkung völlig entsprechende Figur den Platz in der linken Giebelhälfte eingenommen haben (s. unten S. 206 f.)

b) Ostgiebel

Die Rekonstruktion des östlichen Giebfeldes scheint sich beim ersten Zusehen weit ungünstiger zu gestalten als die des westlichen. Es sind hier außer zahlreichen kleinen Bruchstücken nur fünf Figuren erhalten, die sich schon durch ihre etwas größeren und voller modellierten Formen von denen des Westgiebels deutlich unterscheiden. Auch hier stand zweifellos Athena in der Mitte des Giebels; doch war sie hier nicht mehr palladienhaft steif, sondern kräftig nach linkshin ausschreitend dargestellt, wie ein Fußstück mit Gewandresten (Nr. 115 der Glyptothek) uns zeigt. Es sind außer diesem und dem schönen Kopf (Glypt. Nr. 89) von der Figur nur noch wenige Gewandreste, dazu ein Fragment vom linken Arm (Nr. 117) und die linke Hand vorhanden, welche letztere bei den jüngsten Ausgrabungen auf Ägina sich fand: sie zeigt, daß hier Athena mit der Ägis statt des Schildes über dem vorgestreckten linken Arm gebildet war; die linke Hand griff in den Rand der Ägis selbst hinein, und oben wie unten quollen die Schlangen des Ägisrandes aus der Faust hervor; die unten hervorkommende war mit der Hand sogar aus einem Stück gearbeitet.<sup>1)</sup> Auch hier war die Figur, der Stellung der Beine entsprechend, wohl leicht nach ihrer linken Seite hingewendet; doch erschien sie hier weit ausdrucksvoller und lebendiger in Haltung und Bewegung und im unmittelbaren Eingreifen zu Gunsten ihrer Lieblinge begriffen. Denn auch im Ostgiebel war, wie der Charakter der übrigen erhaltenen Figuren außer Zweifel stellt, ein heftig tobender Kampf der Gegenstand der Darstellung. Der Held, der der Göttin zunächst und zwar auf ihrer linken Seite (vom Beschauer aus rechts) stand, darf sicherlich in der kräftigen, mit vorgesetztem linken Fuße energisch ausschreitenden Gestalt des nackten Kriegers Nr. 86 erkannt werden. Mit dem großen Rundschild am linken Arm und in der gesenkten, zum Stoß ausholenden Rechten das Schwert, kämpft er gegen einen Feind, der von der rechten Seite her genahet war. Daß eine zweite nach linkshin kämpfende Figur im Sinne des Schwertkämpfers Nr. 86 auf der linken Giebelseite zu ergänzen ist und ihren Platz links (vom Beschauer) neben der Athena hatte, kann wohl nicht bezweifelt werden.

Wie die östliche Giebelgruppe nach den Ecken zu verlief, ist uns glücklicherweise bekannt durch die vorzüglich erhaltene, berühmte Figur des bärtigen Sterbenden Nr. 85 (s. Bild 73). Nur das Oberteil des Helmes sowie das rechte Bein, das gewiß etwas mehr gestreckt war, scheinen nicht ganz richtig ergänzt. Durch das Bruchstück Nr. 128 der Glyptothek mit Verwitterung auf der rechten Seite darf eine entsprechende liegende Figur eines Gefallenen für die rechte Giebelecke als gesichert gelten (dazu vielleicht Glypt. Nr. 92, ferner Nr. 121 und 152). Ein älteres Analogon zu der gewählten Art der Eckenfüllung ist wohl in den liegenden Gigantenfiguren der athenischen Gigantomachiedarstellung oder des Porosgiebels vom delphischen Apollontempel zu erblicken; das Problem ist allerdings dort noch weit einfacher und ohne den Versuch einer Drehung des Körpers gelöst, während es bei den Ägineten bereits in nahezu vollkommener Weise durchgeführt erscheint.

Durch seine geringe Höhe wird an die zweite Stelle im Giebel, von den Ecken aus gerechnet, die Figur des unbärtigen gepanzerten Bogenschützen Nr. 84 der Glyptothek verwiesen (s. Bild 73), der unter dem Namen des Herakles bekannt geworden ist. Die Figur ist vollständig erhalten. Den Namen verdankt sie dem eigentümlichen, in seinem Oberteil einer Löwenschmauze nachgebildeten Helmtypus, den sie trägt; es ist ein ganz ähnlicher Helm, wie ihn der bärtige Herakles von einer Metope des Athener-schatzhauses zu Delphi zeigt, nur daß er dort mit einem Busche verziert ist. Die Jugendlichkeit und die Panzerung unserer Figur machen es indes schwer, in ihr wirklich den gefeierten Helden zu erblicken. Die Arbeit ist hier weit feiner und auch freier als an den beiden andern uns erhaltenen Bogenschützen aus dem Westgiebel, insbesondere als bei Nr. 77, mit der sie ja hinsichtlich der äußeren Ausstattung verglichen werden kann. Die Verwitterung der Figur auf der linken Körperseite läßt mit größter Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß sie einst auf der rechten Giebelseite stand; und hiezu paßt ebensowohl die leichte Wendung

<sup>1)</sup> Man vergleiche zu diesem Motiv die Figur der Athena von dem freilich erheblich älteren großen Marmorgiebel der athenischen Akropolis (s. Bild 71).

des Kopfes nach seiner linken Seite als auch der Umstand, daß die linke Körperseite eine reichere Ausführung zeigt als die rechte: man beachte die so plastisch ausgearbeiteten Chitonfalten, die unter der linken Achsel hervorkommen, sowie die reichen Verschnürungen des Panzers an der linken Seite, während die rechte ganz glatt und schmucklos sich darstellt. In die linke Giebelhälfte ist aber zweifellos vor dem Sterbenden Nr. 85 eine Figur in ähnlichem Bewegungsmotiv und von derselben Linienwirkung zu ergänzen. Kleine Stücke eines bunten Gewandes<sup>1)</sup> sowie ein außerordentlich stark gebogenes linkes Bein werden wohl von ihr herrühren; die Figur der linken Giebelseite erschien darnach etwas weiter vorgebeugt als der „Herakles“, wohl mit Rücksicht auf die Lage des Schildes bei dem Gefallenen Nr. 85.

Um die schön geschweifte, aufwärtsführende Rückenlinie von Nr. 85 wieder aufzunehmen und aufwärts zu führen, ist auf der linken Giebelseite an dritter Stelle von außen eine Figur zu denken, die der des sog. Zugreifenden (Nr. 88 der Glyptothek, dazu Fragment 120) entspricht. Dieser selbst gehört unzweifelhaft auf die rechte Giebelseite und wird also dort nach Größe und Linienwirkung vor dem „Herakles“, der Giebelmitte zugewendet, anzuordnen sein; dazu stimmt die Verwitterung der linken Körperseite. Eine Figur mit solch klar ausgeprägten Linien wie der „Zugreifende“ darf aber nimmermehr anders als parallel zur Giebelrückwand aufgestellt werden.<sup>2)</sup> Der Kopf ist dann gleich dem des „Herakles“ etwas nach links heraus gewendet; mit weit vorgesetztem rechtem Beine und stark vorgeneigtem Körper stürmt er vorwärts. An der ausgezeichnet erhaltenen Figur fehlen nur die beiden Füße sowie der linke Arm; der rechte ist als Bruchstück erhalten (Glypt. Frgt. Nr. 120). Man war bisher gewöhnt, in der so elastisch vorwärtsstürmenden jugendlichen Gestalt einen Herzueilenden zu sehen, der sich hilfsbereit zu dem verwundeten Genossen beugt, um ihn aus dem Getümmel zu tragen. So gut die Rolle für ihn passen könnte, scheint doch seit Entdeckung des rechten Armes der Zweifel behoben: der stark aufwärts gebogene rechte Unterarm hielt in der Hand einen Gegenstand, der den erhaltenen Spuren zufolge — nach Furtwänglers Annahme — nichts anderes als ein Helm gewesen sein kann. Es war ein glücklicher Gedanke, die beiden Figuren darnach als Knappen (*ῥητιώται*) zu deuten, wie sie in jener Zeit den Hoplitens ins Feld folgten und Helm und Waffen ihrer Herren trugen.

Die stark verstümmelte Figur eines Kriegers endlich, der durch Beinschienen ausgezeichnet war (Glypt. Nr. 87; dazu Nr. 118), kann nirgends anders mehr als zwischen der so kraftvoll nach rechts hinstürmenden Kriegergestalt Nr. 86 und dem barhäutig vorstürmenden sog. Zugreifenden seinen Platz finden. In der jetzigen Ergänzung freilich, in der die Figur einfach auf dem Rücken am Boden liegt, konnte sie unmöglich im Giebel eine Wirkung erzielen. Doch war diese Ergänzung nur ein Notbehelf, da man mit der Figur bei ihrer Entdeckung nichts anderes zu beginnen wußte. Jedenfalls muß sie bedeutend in die Höhe gerichtet werden, so daß sie einen tödlich getroffenen, zurücksinkenden Krieger darstellte. Der Held, der ihn gefällt hat, ist in eben der vor Athena stehenden Kriegerfigur Nr. 86 zu erkennen.<sup>3)</sup> Die am Körper erkennbare Drehung zeigt die deutliche Absicht des Künstlers, möglichst viel von der Figur zur Ansicht von vorne zu bringen. Die Richtung des linken Unterschenkels erscheint durch den erhaltenen Ansatz am stark gebogenen linken Knie gesichert; das rechte ebenfalls nach vorne gezogene Bein mag mehr gestreckt gewesen sein; sicherlich berührte der Fuß noch den Boden. Der

<sup>1)</sup> Schon durch die Bruchstücke Nr. 136 u. 137 der Glyptothek, die den rechten und linken Arm einer einst vollbekleideten Statue von etwas stärkeren Maßen als Nr. 81 des Westgiebels darstellen, scheint es gesichert, daß wir auch für den Ostgiebel eine Figur von ähnlichem Charakter wie Nr. 81 anzunehmen haben; dazu vielleicht Nr. 138: Stück von der Brustseite einer Figur in Chiton. Mit großer Wahrscheinlichkeit bezieht Furtwängler den mit rundem, buschlosem Helm versehenen Kopf Nr. 90 der Glyptothek zu der Figur dieses Bogenschützen.

<sup>2)</sup> Die Einlassungen im Stein der Giebelbasis, von der sich bei den jüngsten Ausgrabungen große Stücke gefunden haben, halfen neuerdings hier die Stellungen bestimmen.

<sup>3)</sup> Vgl. zu der Gruppe die rf. attischen Vasenbilder bei GERHARD, *Auserl. Vas.* II, Taf. CIX 2 und 3, wo Hektors Kampf mit Achilleus am Skäischen Tor dargestellt ist, oder auch das Bild eines in Boston befindlichen großen rf. Kraters, wo die Helden Diomedes und Aeneas miteinander kämpfen.

rechte Arm ist kraftlos erhoben und holte wohl eben zum Lanzenstoße oder Schwerthiebe aus, indes der vom Körper abgestreckte linke den Schild trug. Von der zweiten ähnlichen Figur, die in der linken Giebelhälfte der eben beschriebenen entsprochen haben muß, ließ sich außer den beiden Beinen (vgl. Glypt. Nr. 131, Nr. 188; die zugehörigen Unterschenkel wurden bei den jüngsten Ausgrabungen gefunden) — das linke fast gestreckt, das rechte stark abgebogen — nur ein kleines Stück des Rumpfes nachweisen, das uns zeigt, daß die Figur den Panzer trug.

Auch der Ostgiebel setzte sich also aus elf Figuren zusammen, von denen heute fünf sowie die Statue der Athena zum größten Teile fehlen. Auch hier ließen sich die Figuren von je zwei Gefallenen resp. Fallenden in jeder Giebelhälfte wahrscheinlich machen, auch hier fanden sich zwei Bogenschützen unter den Kämpfern. In ganz ähnlicher Weise stützte ferner in beiden Giebeln die überragende Figur der Athena als architektonische Senkrechte die Mitte des Giebels und rechts und links von ihr leiteten ganz gleichartig zwei leicht nach außen geneigte Geraden in der Gestalt der hochaufgerichteten Schwert- und Lanzenkämpfer zu den seitlichen Ausschwingungen der Komposition über. Sonst freilich ergab sich für die beiden Giebel eine völlig verschiedene Gruppierung, während man früher dieselbe möglichst übereinstimmend gestalten zu sollen glaubte. Schon die etwas volleren Formen und größeren Verhältnisse der Figuren des Ostgiebels ließen hier das Bild wohl reicher und stattlicher erscheinen. Ferner ergaben die beiden Kämpferfiguren zu den Seiten der Mittelfigur hier etwas steiler aufgerichtete, der in der Athenastatue ausgedrückten Senkrechten mehr angenäherte Linien. Dazu kommt die den Raum besser füllende, weit elegantere Art, wie hier die fast senkrecht-steilen Geraden der Mitte in den schön geschwungenen Linien der beiden sog. Zugreifenden nach den Seiten zu hinabgeleitet werden, wie dann der wellenförmige Linienzug der Komposition in den Figuren der Schützen nochmals ansteigt und endlich leise abschwellend in den Ecken ausklingt. Und ebenso scharf zeigt diesen Gegensatz zwischen den beiden Giebeln die Lösung des Problems der Eckenfüllung selbst, die in der stark nach vorne gedrehten, sich mit dem schlanken Unterkörper so natürlich in die niedrigen Winkel des Giebels hineinschiebenden Figur des Sterbenden im Ostgiebel eine weit vollkommener und befriedigendere Gestaltung gewonnen hat als im westlichen Giebelfelde, wo beiderseits ein verhältnismäßig breiter Raum von der Komposition der Gruppe unbenutzt gelassen werden mußte. Konnten wir hinsichtlich seiner Anlage den Westgiebel mit dem etwas älteren Reliefgiebel der Megarer in Olympia vergleichen, so scheint dagegen der Ostgiebel in manchen seiner Linien uns bereits auf die Giebelkomposition am großen olympischen Zeustempel hinzuweisen, wenn auch das, was dort bei dem größeren Bau durch drei und mehr Figuren reicher ausgedrückt wird, in dem kleineren Raum in einfacherer Weise und nur durch zwei Figuren ausgesprochen ist (man vergleiche z. B. die ganz ähnliche Linienanlage der Eckgruppen). In den beiden Äginetengiebeln aber war die Anordnung der Figuren nichts weniger als leblos und auseinandergezogen, wie man früher glaubte, sondern man gewann von beiden Gruppen den Eindruck eines im raschesten Fluß der Bewegung befindlichen Kampfes.

Bemalung  
der Ägineten

Und noch lebendiger ward dies Bild, wenn wir uns etwas für ihre ursprüngliche Wirkung höchst Bedeutungsvolles hinzudenken, nämlich die Farben, die, indem sie einzelne Partien hervortreten ließen, andere wieder verschleierten oder durchschnitten, notwendigerweise für die Komposition eine große Rolle gespielt haben. Leider haben sich an den Figurenresten nur sehr wenige Spuren erhalten, von denen wir auf diese ursprüngliche Verteilung hellerer und dunklerer Flächen in den beiden Giebeln schließen können. Nach dem aber, was wir erkennen können, war die Bemalung der beiden Giebel — ähnlich wie an Giebel und Fries des delphischen Knidierthesauros — vorwiegend und vielleicht ausschließlich in den zwei Farbtönen Rot und Blau ausgeführt,<sup>1)</sup> von denen sich ersteres im allgemeinen etwas besser erhalten hat als das letztere.

<sup>1)</sup> In den Farbenskizzen der beiden Giebel, die Furtwängler seinem Werke beigegeben hat, scheint sowohl das Blau wie das Rot im Farbton etwas zu dunkel und stumpf geraten. Die Giebel dürften wohl nicht so schwer und massig in den Farben

Die Giebelrückwand war darnach blau. Die Basisstufen des Geisons, in welche die Figuren mit ihren Plinthen eingelassen waren, und diese letzteren selbst waren rot; rot auch die unteren Flächen der schräg aufsteigenden Giebelgeisa über den Köpfen der Figuren. Das große Kymation zwischen dem Geison und der Giebelrückwand wechselte in den Farben Rot und Blau. In den Gruppen selbst lag die Hauptwirkung der Bemalung in den wenigen mit Gewändern, Panzern, Schilden etc. ausgestatteten Figuren, die der Farbe größere Flächen boten; sie werden denn auch mit einer gewissen Symmetrie auf die einzelnen Giebelhälften verteilt gewesen sein. Die nackten Teile der Statuen hoben sich, wie dies bei Marmorfiguren die Regel war, im edlen Glanz des polierten parischen Marmors, dem ein dünner gelblicher oder rötlichbrauner Lasurton gegeben war, vom Blau des Hintergrundes ab. Mit Sicherheit dürfen wir dazu annehmen, daß auch bei diesen Figuren Lippen und Augen sowie das Haar (letzteres rotbraun) in Farbe getönt war, wenngleich sich keine Spuren davon erhalten haben. Die äußere Fläche der Schilde und die Helme waren intensiv blau,<sup>1)</sup> die Innenseiten der Schilde braunrot und die Helmbüschel rot. Von den zwei erhaltenen Köchern zeigt der dem skythisch-persischen Bogenschützen zugeteilte blaue Farbspur, der andere, den jetzt der Schütze im Panzer trägt (seine Zugehörigkeit zur Figur wird neuerdings von Furtwängler abgelehnt), Reste rötlicher Bemalung. Auch die vollere Farbwirkung der gewandeten Figuren läßt sich aus den Resten zum Teil noch erschließen. So wird der fremdländische Bogenschütze, der in seinem vollen zierlichen Waffenschmuck dargestellt ist, in charakteristischer Weise auch in den Farben eine ähnliche Buntheit gezeigt haben, wie sie uns die Figur des sog. Perserreiters der Akropolis in ihrer ganz gleichartigen Tracht repräsentiert, obzwar im Giebel wie bei den übrigen Figuren so auch hier nur die zwei Farben Rot und Blau verwendet gewesen sein dürften. Auch die Ärmeljacke des Bogenschützen war also wohl buntgeschuppt (vgl. Herodot VII 61). Durch diese volle Bemalung erklärt sich vielleicht aber zugleich die wenig feine, handwerksmäßige Arbeit der Statue: sie wirkte eben vornehmlich durch ihre Farben. Von der Färbung des zweiten mit einem bunten Gewand bekleideten (zum Ostgiebel gehörigen) Bogenschützen haben sich gleichfalls Reste erhalten: nach Furtwänglers Beobachtung ist z. B. neben dem Chitonrande des Fragments Nr. 138 der Glyptothek auf dem Reste des linken Arms eine Spur roter Farbe vorhanden, die nur von dem Chiton abgeflossen sein kann; dieser war also rot. Natürlich waren auch die Gepanzerten bemalt. Der Gürtel des sog. Herakles war nach dem Befund rot, die Beinschienen zeigten wahrscheinlich Blau.

Daß übrigens die beiden Äginetengiebel auch im Farbencharakter eine etwas verschiedene Art repräsentierten, lehrt noch die Bemalung der beiden Athenafiguren, soweit wir dieselbe aus den spärlichen erhaltenen Resten erschließen zu dürfen glauben. Bei der Athena des Westgiebels hatte sich bei ihrer Auffindung nur am Helm eine Spur Blau und am Untergewand, das über den Füßen sichtbar wird, über dem rechten Fuße ein wenig Rot erhalten. Die Ränder der Sandalen und die nur durch Farbe angedeuteten Riemen der letzteren waren natürlich rot. Im übrigen scheint das Gewand, wie es in der Tracht mit den Mädchenfiguren der Akropolis übereinstimmt, so auch in der Farbe gleich diesen behandelt gewesen zu sein; es war nach dieser Annahme also einstens gleichfalls in der Hauptsache unbemalt und nur mit einem breiten bunten Mittelstreif und etwas schmälere Gewandsäumen in zweifarbigen (blau- und roten) Mäandermustern verziert. Die Ägis ist wohl blaugeschuppt (vielleicht auch abwechselnd blau und rot) zu denken; die Schlangen daran waren entweder, analog wie bei der Athena des athenischen Gigantengiebels, blau gestreift (nach Furtwänglers Annahme) oder, da sie gleich dem Gorgoneion auf der Brust der Athena in Metall zugesetzt waren, vergoldet. Bei der Athena des Ostgiebels hingegen ist

gewirkt haben, zumal gegenüber dem lichten, freundlichen Ton des übrigen Tempels. Der Fußrand der Basisstufe ist bei Furtwängler gelbbraun, an den Helmen der Figuren finden sich leichte Verzierungen in Gelb (Gold), das Haar der Figuren erscheint grell kirschrot; auch die leichenhafte Farbe der nackten Teile dürfte der ursprünglichen Wirkung der Figuren sicherlich nicht völlig entsprechen.

<sup>1)</sup> Es ist dies z. B. an dem Helm des zum Ostgiebel gehörigen Kopfes Nr. 90 der Glyptothek noch deutlich zu erkennen; außerdem war hier nach Furtwänglers Entdeckung in Farbe ein netzartiges Muster aufgetragen.

die Fläche des Kleides rot bemalt gewesen, wie sich aus der Färbung des erhaltenen Fußstücks Nr. 66 der Glyptothek — es stammt von der Rückseite der Figur — mit Sicherheit ergeben dürfte. Für diese Art der Bemalung der Marmorskulpturen sind uns unter den Mädchenfiguren dieser älteren Zeit keine anderen Beispiele bisher bekannt geworden; von männlichen Figuren trägt z. B. der Herakles aus dem etwas älteren Knidierfries, von jüngeren Werken der sog. Apollon des Olympia-Westgiebels ein völlig rotes Gewand. Doch war dieselbe gewiß auch bei Frauenfiguren nicht selten: eine Parallele zur Bemalung unserer Athenastatue finden wir in der aus Poros gearbeiteten Athenafigur aus dem Westgiebel des alten delphischen Apollontempels, wo die ganze Gewandfläche ebenfalls rot war, die Streifenverzierungen aber mit weißer Deckfarbe aufgetragen sind (s. oben S. 92 A. 1). Von Werken der Kleinkunst aber dürfen wieder die Terrakottafiguren der Akropolis herangezogen werden (s. oben S. 62 A. 2); manche davon zeigen gleichfalls ein ganz rotes Gewand, wobei dann freilich in der Regel der Überwurf weiß gelassen ist. Für den Fall also, daß auch die Ostgiebel-Athena noch in der jonischen Tracht gleich der des Westgiebels dargestellt war, werden wir auch für sie wohl ein Gleiches annehmen dürfen, daß nämlich die Gewandsäume und sonstige Verzierungen ein im Weiß des Marmors ausgespartes Muster zeigten und daß der Überwurf hier weiß (mit bunten Säumen) belassen war. Die Ägis hatte nach Furtwänglers Ansicht blaue und rote Schuppen, die Innenseite war rot; der Helm war blau (vielleicht gemustert), der Nackenschirm dazu mit rot aufgemalten Rosetten verziert.

Deutung  
der  
Gruppen

Welche Kämpfe hier dargestellt waren, ist kaum zu entscheiden. Wir wissen jetzt, daß der Tempel, den sie einst zierten, durchaus nicht, wie man früher meinte, der Göttin Athena geweiht war, sondern daß er einer der Artemis verwandten äginetischen Lokalgottheit, der Aphaia, zugeeignet war, die im wesentlichen als eine jungfräuliche Beschützerin und Wohltäterin des weiblichen Geschlechtes in allen seinen Nöten galt. Der Schmuck der Giebelfelder kümmerte sich jedoch nichts darum. Er verherrlichte Kämpfe von Menschen, sei es solcher des Mythos oder der Geschichte: siegreiche Kämpfe von Lieblingen Athenas gegen ihre Feinde, so daß sie den Ägineten wert erschienen, durch die Kunst des Meißels festgehalten zu werden und den Giebel ihres neuen Tempelbaus zu schmücken. Die Gruppen wie die einzelnen Typen sind freilich so wenig charakteristisch und wiederholen sich so mannigfach auf den zeitgenössischen Vasenbildern, daß es schwer ist, über diese allgemeine Deutung hinauszugelangen. Da auf den gleichzeitigen Vasen gerne heroische Kämpfe dargestellt werden,<sup>1)</sup> so mag man auch hier solche erkennen und vielleicht ist die älteste Deutung die richtige, die hier Szenen aus dem trojanischen Kriege dargestellt fand. Wir wissen aber auch, daß in den Tempelgiebeln vorzugsweise örtliche Sagen verherrlicht und deren Helden gefeiert wurden; so sollte die Darstellung möglicherweise den Zusammenhang der äginetischen Tradition mit jenem berühmten Kriegszuge veranschaulichen. Vielleicht erkannte man also in den gewaltigen Kriegergestalten der Mitte die Helden, die Äginas Ruhm begründeten, Telamon und Peleus oder deren Söhne Achilleus und Aias. In beiden Giebeln sah man zwei der Helden in einem Entscheidungskampf, der, der tiefen Religiosität der Griechen jener Tage entsprechend, die sichtbare Erscheinung der Göttin zum Schutze ihres erkorenen Helden bedingt. Nicht ausgeschlossen freilich bleibt es, daß die Marmorgruppen bereits auf die zeitgenössischen Kämpfe der Griechen gegen die Perser anspielten, obgleich zur Zeit der Fertigstellung der Skulpturen die Schlacht bei Marathon kaum erst geschlagen war. Die fremdländische Tracht zweier Bogenschützen und manche Beispiele auf Vasen strengen Stils lassen sich für jene Deutung anführen und es wäre nur natürlich, wenn die Welt von Gefühlen, die die großen nationalen Kämpfe gegen die Asiaten in den Griechen auslösten, auch solchergestalt plastischen Ausdruck gefunden hätte. Der Gedanke, daß schon durch die Nackt-

<sup>1)</sup> Der weitaus größere Teil der Kampfdarstellungen in Vasengemälden läßt allerdings keine mythologische Deutung zu, sondern ist lediglich aus dem Interesse der Künstler an Kampfmotiven und an der äußeren Erscheinung der Gestalten zu erklären; s. unten S. 215.

heit die Helden über die reale Wirklichkeit hinausgehoben und „heroisiert“ werden sollten, ist nicht stichhaltig. Jedenfalls lehren uns die Marmorgruppen, wie sich die Griechen zur Zeit des Miltiades die Helden ihres Herzens, seien es nun mythische oder zeitgenössische, künstlerisch verwirklicht dachten.

Es fällt schwer anzunehmen, daß die beiden Giebelgruppen nicht zur selben Zeit entstanden Stil und  
Zeit seien, daß das eine, westliche Giebelfeld bereits im bunten Schmucke seiner Figuren geprangt haben sollte, während die Hauptfront noch lange dieses Vorzugs entbehrte. Aber nicht minder deutlich scheint es ausgeschlossen, daß die beiden schon äußerlich so ungleich wirkenden Gruppen von einem einzigen Künstler oder auch von zwei ganz gleichartig arbeitenden Meistern ausgeführt worden sind. Eine Würdigung des Kunstwertes der Figuren ergibt vielmehr folgendes Bild:

Die Ägineten, die als Einzelstatuen aufgefaßt und in den Raum gestellt sind, erscheinen in ihren Proportionen, besonders im Vergleich zu der Schulternbreite, noch etwas archaisch schlank. Es sind Figuren mit kurzen gedrungenen Oberkörpern und langen Beinen, dazu in Motiven, die wenig Individuelles bieten: die Typen der stehenden Lanzenkämpfer, der Bogenschützen, der Gefallenen (mit einziger Ausnahme der Ostgiebelfigur Nr. 85) sind uns von älteren Werken, wie dem Knidierfries von Delphi, dem Megarergiebel von Olympia und vielen Vasen (z. B. GERHARD Tafel CXXII) genugsam bekannt. Und die altertümlich starren, wenig ausdrucksvollen Gesichter mit den schräg gestellten, flach aufgelegten Augen, dem wenig kräftigen Relief der Lider, dem zum Lächeln verzogenen, etwas zugespitzten Mund und den harten Konturen lassen noch deutlich die Wurzeln erkennen, denen jene Kunst entsprossen ist, dieselbe, der auch jener starre altarchaische Herakopf von Olympia entstammt. Und doch, kein anderes Werk vom Ausgang jener frühen Epoche vermag uns mit solcher Eindringlichkeit wie die Ägineten das wachsende Verständnis der griechischen Künstler für den menschlichen Organismus und die volle Körperlichkeit der menschlichen Natur klarzulegen. Und neben dieser vorgeschrittenen Auffassung in der Bildung des Menschenleibes sehen wir hier zum ersten Male von einem griechischen Künstler mit Erfolg den Versuch gewagt, das Pathos im Ausdruck wiederzugeben. Das zeigt vor allem die berühmte Figur des Sterbenden (Nr. 85) aus dem Ostgiebel mit den halbgeschlossenen Augen und dem schmerzlich verzogenen Mund, der sich nur gegen die herabgezogenen Mundwinkel hin leicht öffnet; oder der vom gleichen tiefen, ungekünstelten Pathos durchtränkte Kopf Nr. 92 mit den brechenden Augen, der gewiß ebenfalls der eines Sterbenden ist (vgl. S. 200 A. 1).<sup>1)</sup> Ihre Künstler waren sogar Meister im echten Ausdruck bitteren Schmerzes. Oder man vergleiche den gebieterisch harten und strengen Ausdruck des Athenakopfes aus dem Ostgiebel oder die fest aufeinandergepreßten Lippen des sog. Herakles. Wie ganz anders spricht der Ausdruck freierer „Menschlichkeit“ aus diesen Zügen als aus jener schmerz- und wunschlosen Heiterkeit, die wir in den Gesichtern der athenischen Mädchenfiguren oder gar der alten sog. Apollonfiguren zu lesen vermeinen. Freilich ist es erst noch ein vereinzeltes Aufleuchten einer kommenden Schönheit, wie wir es unter den gleichzeitigen Werken vielleicht nur an den Schatzhausmetopen der Athener in Delphi beobachten. Aber nirgends wird uns so klar, wie zuerst in dieser Kunst die Bewegung freier ward und dann erst langsam der Ausdruck der Gesichtszüge dazu gewonnen wurde.

Von den einzelnen Figuren scheinen Nr. 78, 79, 82, 83, von denen ohnehin je zwei im Motiv sich so genau entsprechen, auch der Arbeit nach zusammengehören und sind also wohl von demselben ausgezeichneten Künstler gebildet. Insbesondere ist offenbar die Behandlung von Auge, Nase, Mund und Ohren die gleiche. Die Figuren wirken klein, sind aber voll Leben und in den Einzelheiten fein ausgeführt. Die Körper zeigen nervöse, lebendige Formen. Alle zeichnet dasselbe kleine Ohr aus, wie wir es schon bei der Mädchenfigur Nr. 686 des Akropolismuseums beobachtet haben. Nr. 75 und Nr. 76

<sup>1)</sup> Weit unvollkommener und kraftloser sind diese Versuche im Westgiebel, wo ja z. B. der Gefallene Nr. 79 das Gesicht ebenfalls zu einer Grimasse verzerrt oder der Vorkämpfer Nr. 80 den Mund leicht öffnet. Wie den Ausdruck des Schmerzes etwa gleichzeitige Vasenmaler darzustellen wissen, kann uns HARTWIG, Meisterschalen Taf. III 3 lehren.

stehen ihnen in der Art der Ausführung nahe, doch zeigen sie eine etwas gröbere und mehr schematische Behandlung; der Nr. 75 jetzt zugesetzte Kopf gehörte seiner Verwitterung nach vermutlich einer mit dem Gesichte schräg nach links gewendeten Figur von ganz ähnlichem Stile wie Nr. 75 an (vgl. S. 204 A. 1). Der Lanzenkämpfer Nr. 80 mit dem schönen, bärtigen Kopf läßt sich vielleicht der letzteren Gruppe anreihen; leider kann er in seiner gegenwärtigen Aufstellung unmöglich beurteilt werden. Zu einer neuen Gruppe schließen sich nach der Art der Modellierung möglicherweise die Ostgiebelfiguren Nr. 85, 86, 87 zusammen; die Körper zeigen außerordentlich kräftige, robuste Formen und wirken in dieser volleren Formgebung merkwürdigerweise fast größer, als sie wirklich sind. Ebenso verraten der Athenakopf Nr. 89 und der Kopf eines Sterbenden Nr. 92 — zu letzterem vgl. S. 206, doch möglicherweise auch zu dem Stürzenden Nr. 87 gehörig — untereinander die engste stilistische Zusammengehörigkeit: beide trugen über der Stirne einen in Metall zugesetzten Löckchenkranz; die schräge Stellung des kleinen Ohrs, der Zug der Brauen, der Schnitt der Mundwinkel, die flach nach hinten fliehende Kopfform, die Bildung des Auges stimmen aufs genaueste überein. Ihnen zunächst stehen der Kopf Nr. 90 und die Figur des sog. Herakles (Nr. 84); doch ist neben anderem das Ohr hier etwas steiler gestellt und die Linie des Kinns weicher geschwungen. Der Kopf der Athena (Nr. 89) wirkt gegen sie härter und kräftiger; freilich war er auch für eine etwas größere Figur bestimmt und zweifellos bedeutet er eine vorzügliche Arbeit voll Kraft, Energie und Ausdruck. Der „Zugreifende“ Nr. 88 scheint unter den bis jetzt bekannt gewordenen Figuren stilistisch allein zu stehen. In der Haarbehandlung schließt er sich am nächsten an Nr. 79 (83) an und die Figur wirkt lebhaft wie die erste Reihe; doch ist die Körperbehandlung etwas schwerfälliger. Der Kopf ist klein im Verhältnis zum Körper; er zeigt große, feingeformte Augenlider, kleine, nahe beieinander sitzende Augen, einen kleinen leicht gespitzen Mund und kleine schöne Ohren; die Nase ist schlecht ergänzt. Der Körper erscheint eigentlich zu groß für den einen, der Kopf zu klein für den andern Giebel. Durch die Geringwertigkeit der Ausführung fallen von der Gesamtheit der übrigen Figuren bedeutend ab die Athenastatue Nr. 74 des Westgiebels und der fremdländische Bogenschütze Nr. 81. Es sind flau und handwerksmäßig gearbeitete Figuren, die gewiß von einem unbedeutenden Künstler oder gar einem Handwerker herrühren werden. Bei letzterer Figur mag, wie angedeutet, die reiche Bemalung des Gewandes die Mängel der plastischen Formgebung zum Teil ersetzt haben; aber auch andere Einzelheiten, z. B. die leblose Modellierung des Ohrs, bezeugen, daß die Arbeit in der Tat hinter jener der übrigen Figuren zurücksteht. Etwas besser ist übrigens die rechte Körperseite ausgeführt (vgl. z. B. eben die beiden Ohren), und es wird darnach wahrscheinlich, daß die Figur in der Tat von links nach rechts gewendet im Giebel stand. Die Athena aber ist nicht nur die Figur, in der sich die archaische Tradition noch am stärksten ausspricht; hier handelt es sich unverkennbar auch um einen wenig fähigen Künstler, der sein Werk mitten unter diejenigen viel tüchtigerer und begabter Meister stellt. Ihm fehlte völlig das Empfinden für das pulsierende Leben im Körper, und wenn die Ägineten als Ganzes starr und langweilig wirken, so rührt das nicht zum geringsten Teile von der Steifheit und leblos trockenen Ausführung der Athlenafigur her, deren Stil zugleich so viel altertümliche „Ruhe und Steifheit“ zeigt. Man kann sich nicht freimachen von der langweiligen Wirkung dieser wenig glücklichen Figur, die doch den wichtigsten Platz im Giebel einnimmt, und derselbe Eindruck überträgt sich unwillkürlich auf den ganzen Giebel. Drei der neuerdings nahe dem Tempel gefundenen Köpfe scheinen sich übrigens in der Arbeit der Athena zu nähern, sind indes doch weit lebendiger ausgeführt. Nach allem wird nicht, wie es bisher häufig geschehen, von je einem einzelnen Künstler des Ost- und des Westgiebels die Rede sein können; wir werden vielmehr mindestens vier oder fünf, vielleicht auch sechs oder sieben Künstler annehmen müssen, die am Werke beteiligt waren. Künstlerisch der feinste ist wohl derjenige, der die vier Eckfiguren des Westgiebels gearbeitet hat. Der Meister aber, der den bärtigen Sterbenden und den Vorkämpfer aus dem Ostgiebel schuf, ist sicherlich der monumentalste von allen,



die an den Gruppen tätig waren. Wahrscheinlich hatten einer oder zwei Künstler die Oberaufsicht, die übrigen waren ihre Schüler und Gehilfen. Während am Westgiebel einige ältere und vorwiegend konservative Meister mitgearbeitet haben, sind im Ostgiebel die jüngeren, fortschrittlicheren Künstler tätig gewesen, zumal einer, der in der Freiheit und Kraft des Ausdrucks eine überragende Reife verrät und durch seine auf die große Wirkung abzielende Kunstrichtung bereits als ein unmittelbarer Vorläufer der nächstfolgenden Epoche (vgl. Olympiaskulpturen) zu betrachten ist.

Der neue lebendigere Geist, den wir schon im Aufbau der östlichen Giebelgruppe zu verspüren meinten, ist denn auch in der Anlage und Ausführung der einzelnen Figuren unverkennbar. Da ist das Auge bereits länglicher und von mehr geschweiftem, mandelförmigem Schmitte und während die Lider sich in kräftigerem Relief abheben, liegt der Augapfel etwas tiefer und natürlicher in die Gesichtsfläche eingebettet. Der Mund ist breiter, die Lippen voller und wulstiger. Brauen, Lider und Lippen heben sich mit scharfen Kanten von ihrer Umgebung ab. Der Ausdruck der Gesichter hat sich zum Teil bereits von einem starren Lächeln in eine Miene des Ernstes und des Schmerzes verkehrt. In der Anordnung des Haares ist bereits die Scheitelung eingeführt und auch bei der Athena die archaische Haartracht schon aufgegeben. Und deutlich lehrt der Vergleich der Gefallenen in beiden Giebeln (Bild 72 und 73), daß nicht nur die Körpermaße<sup>1)</sup> und die Formgebung im einzelnen verschieden sind, sondern daß die Figuren des Ostgiebels bereits ganz neue Fähigkeiten, sich zu drehen und zu wenden, besitzen. Während bei dem Gefallenen des Westgiebels (in Bild 72) das Gesicht noch ganz in einer zur Brust parallelen Ebene liegt, erscheint im Ostgiebel (s. Bild 73) der Kopf des Sterbenden bereits in der vollen Freiheit der Bewegung. Und vergleichen wir den Körper dieser Figur mit der Statue des jugendlichen Gefallenen Nr. 75 des Westgiebels, so bildet bei diesem der äußere Kontur noch eine möglichst flache und gerade Linie, die trotz des Motivs des Zusammenstürzens fast keine seitliche Einbiegung erfährt; dort aber sehen wir einen kühn gedrehten, echt plastisch aufgefaßten Körper mit lebhaft geschwungenem Umriß. Und so erkennen wir in vielen Punkten das erfolgreiche Bestreben der Ostgiebelkünstler, jene steife und mehr reliefmäßig wirkende Auffassung der menschlichen Gestalt zu überwinden und ihre Gruppen mit freierem Raumgefühl in voller plastischer Wahrheit auszugestalten, im ganzen wie im einzelnen.

Wie eng aber trotz solcher Verschiedenheiten die stilistische Zusammengehörigkeit der Ägineten ist, welch besonderer Grundcharakter den beiden Giebeln in gleicher Weise eigen ist, das erhärtet ein prüfender Blick auf einige andersgeartete Werke der gleichen Kunstepoche. Stellen wir diese Athenafigur Nr. 74 neben die Reihe athenischer Akropolismädchen, in deren Stil die Figur äußerlich gehalten ist, so fühlen wir die Trockenheit und Reizlosigkeit der Arbeit doppelt. Wie weit entfernt ist diese Figur von der virtuosenhaften Technik jener chiischen Kunst, die es vermag, uns mit dem Meißel Illusionen vorzutäuschen, die uns die Natur vergessen machen! Und doch waren auch diese äginetischen Giebelkünstler in ihrer Art Virtuosen in der Bearbeitung des Marmors. Wie eine Fremde steht jene Athena in ihrer Steifheit und Leblosigkeit in jener Reihe nackter Kriegergestalten, wo jedes Glied und jeder Muskel mit der Natur in der Darstellung lebendigster Treue wetteifert. Diese Künstler waren gewiß schon lange in der Kunst der Meißelführung geübt und erfahren. Wahrhaft bewundernswert ist die Kühnheit, mit der sie es wagen, die Schilde am freigehaltenen Arm bis auf die Dicke von zwei Zentimeter auszuarbeiten und die feine Abgewogenheit der Statik, welche nur in ganz vereinzelt Fällen eine Stütze oder die Befestigung eines weit vorgestreckten und belasteten Gliedes durch Metallklammern in der Rückwand nötig machte, in der Hauptsache aber dem Künstler gestattete, seine mannigfach bewegten Figuren frei und sicher ohne äußerliche Hilfsmittel mit möglichst geringer

<sup>1)</sup> Und nicht nur besitzen die Figuren des Ostgiebels ein größeres Körpervolumen als die des Westgiebels, in diesem selbst sehen wir noch Figuren von verschiedenen Proportionen vereinigt; so sind z. B. die Eckfiguren merklich kleiner als die Statuen im mittleren Teile des Giebels.

Fläche auf dem Boden aufrufen zu lassen. Es ergreift uns die Feinheit der Durchführung und zwar nicht nur an der dem Beschauer zugekehrten Seite, sondern nicht minder an der dem Auge entzogenen Rückseite, in deren sorgfältiger Ausarbeitung also die Künstler nur ihrer eigenen Erkenntnis und ihrem künstlerischen Gewissen genug tun wollten. Und nicht minder bewundern wir die bis ins einzelne getriebene Naturwahrheit in der Darstellung der Körper an und für sich. Diese Meister konnten sich gar nicht genug tun in der ausführlichen Wiedergabe all des Formenreichtums, welchen die menschliche Gestalt in der Ruhe wie in der Bewegung offenbart. Ihre Kunst erschöpfte sich förmlich, alle überkommenen und selbsterworbenen Kenntnisse jeder einzelnen Form, aller Muskeln und Adern mit aller Tüchtigkeit ihres Könnens wiederzugeben. Aber gerade in dieser allseitig genauen Durcharbeitung der Figuren, in dem Bestreben bis ins kleinste lag auch die Schwäche ihrer Kunst begründet. Es beruht in der Tat der Wert ihrer Leistung mehr im einzelnen als im großen Ganzen — ganz ähnlich jenen chiischen Künstlern, nur daß diese feurige Illusionisten, die Ägineten aber in ihrer Kunst nüchterne Realisten waren. Es ist nicht nur, daß wir an ihren Werken das vermissen, was sie eigentlich der Giebelplastik einreicht: daß diese Figuren zu sehr Einzelfiguren, zu wenig der unlösbare Teil eines eng zusammengeschlossenen Ganzen sind. Es liegt auch, trotz aller Meisterschaft der Technik und der naturalistischen Durcharbeitung der einzelnen Teile, doch zuviel Abgewogenes und Ausgeklügeltes, zuviel Gehaltenes und Starres in dieser Art der Bewegung, so zwar daß jede Figur uns zu fragen scheint: „Kann ich so stehen? stehe ich so fest?“ Welch andere Sprache, wenn wir die bedeutendste attische Originalschöpfung jener Zeit, die uns erhalten ist, die Herakles und Theseus darstellenden Metopen vom Athenerschatzhaus in Delphi (vgl. S. 139 und Bild 45) betrachten! Wie klar tritt der beiden Kunstschulen Mangel und Tüchtigkeit uns da vor Augen! In anatomischer Realistik sind die Ägineten den athenischen Metopen freilich überlegen; aber an Energie und Gewalt des Ausdrucks, an Kühnheit der Linienführung stehen diese weit über jenen. Wie in Stein verkörperte mathematische Rechenexempel wirken ihnen gegenüber die Figuren unserer Giebel, wie tote Modelle, die keinen Anteil nehmen an dem, was um sie vorgeht; es fehlt denselben die freie und kühne Sicherheit, es fehlt die Kraft der Bewegung und die große Linie, die bewußt größer macht als das Leben. Bewundernswerter Fleiß und solide Gründlichkeit, eine erstaunliche Beherrschung der Technik und vor allem eine herrliche Naturbeobachtung fesselt uns an dieser noch vor der Reife stehenden Kunst; aber es ist eine Kunst, die in engen Grenzen schafft. Trotz aller früher festgestellten Unterschiede, die zwischen den beiden Giebeln im einzelnen bestehen, lassen uns also die großen gemeinsamen Züge, die sie verbinden, nicht verkennen, daß wir in den äginetischen Giebelgruppen ein einheitliches Ganzes vor uns haben, das einer und derselben Kunstschule entstammen muß. Und wenn wirklich einige der neu aufgefundenen Kriegerköpfe, die doch in ihrer Kunstart genau den Giebelfiguren gleichen, nicht zum Skulpturenschmuck des Tempels gehörten (vgl. S. 200 A. 1), so erhöht dies nur die an und für sich große Wahrscheinlichkeit, daß uns in diesen Werken Zeugnisse jener einheimisch äginetischen Kunstschule erhalten sind, deren Bedeutung zur Zeit ihrer Blüte weit über die engen Grenzen ihres Eilandes hinausreichte.

Für die genauere Zeitbestimmung der Giebelstatuen sind wir auf allgemeine stilistische Anhaltspunkte beschränkt. Als ihre nächsten Zeitgenossen erscheinen jene Athener-Metopen von Delphi. Die feingearbeitete Jünglingsstatue aus dem Ptoon (Nr. 20 des athenischen Nationalmuseums, s. Bild 10), die in der Form des kleinen etwas zugespitzten Mundes, in der Haartracht und der Augenbildung etc. wohl mit den Ägineten verglichen werden kann, ist etwas altertümlicher, der schöne Jünglingskopf Nr. 689 der Akropolis (s. Bild 43) entschieden fortgeschrittener. Von den Vasengemälden lassen sich die reifen Werke des schwarzfigurigen Stils und die streng rotfigurigen Gefäße den Giebelstatuen gleichsetzen. Und zwar sind es besonders die Vasenbilder von der Hand des Malers Duris, die in ihrem Stile sowohl wie in der Komposition eine auffallende Übereinstimmung mit den Giebelgruppen

zeigen. Dieser Künstler liebt es, auf den Außenseiten seiner Schalen Kampfszenen friesartig anzuordnen und in denselben erkennen wir die gleiche strenge Regelmäßigkeit und Symmetrie der Komposition wieder wie bei den Ägineten; vgl. z. B. die schöne Berliner Duris-Schale (abg. Arch. Ztg. 1883 Taf. 3). Auch findet sich sehr häufig auf seinen Kampfbildern genau wie dort eine Fünffzahl von Figuren zu einer Gruppe zusammengestellt. Endlich ist auch bei Duris in der Regel die Verteilung der fünf Figuren auf zwei Kampfgruppen durchgeführt.<sup>1)</sup> Doch stellen von diesen mit Kampfbildern bemalten Gefäßen nur zwei wirklich mythologische Szenen dar;<sup>2)</sup> alle übrigen geben lediglich ein Interesse des Malers an der äußerlichen Erscheinung der Gestalten zu erkennen. Und dies Verhältnis zwischen mythischen und alltäglichen Bildern ist nicht nur bei Duris zu erkennen, sondern gilt im allgemeinen für die Vasenmaler dieser Zeit.

Es mag die Wende des ersten zum zweiten Dezennium von Griechenlands großem Jahrhundert über der Aufstellung der äginetischen Giebelgruppen geleuchtet haben.

Weit glücklicher als gegenüber den Ägineten sind wir im Besitze der Skulpturen, die einst die Giebel des berühmten Zeustempels zu Olympia schmückten. Es sind die einzigen großen Giebelgruppen aus dem Altertum, die uns, wenn auch in trümmerhaftem Zustande, doch soweit erhalten sind, daß uns fast keine einzige Figur in ihrer Bedeutung völlig unklar bleibt. Über die Hauptlinien der Komposition und den architektonischen Aufbau der Giebel im allgemeinen können daher kaum ernste Zweifel bestehen und nur bei den einzelnen Figuren mag der Platz im Giebel und ihr Bewegungsmotiv strittig sein.<sup>3)</sup>

Giebel-  
schmuck des  
olympischen  
Zeustempels

Jeder der beiden Giebel enthält bei einer Länge von über zwanzig Meter und nahezu drei Meter Höhe 21 Figuren (die 8 Pferde der Viergespanne im Ostgiebel mit eingerechnet) von etwa andert-halbfacher natürlicher Größe. Wie in Delphi und Athen die dort heimischen Göttersagen in möglichst prägnanter Weise in den Giebeln der Tempel zur Darstellung gelangten, so hat der Künstler hier zum Gegenstand seiner plastischen Darstellungen die Verherrlichung der in der Landschaft Elis am meisten gefeierten Heroen gewählt. Über den Inhalt der beiden Giebelszenen berichtet uns genau Pausanias in seiner Periege V 10, 6 ff. Darnach führte der Ostgiebel die beiderseitigen Vorbereitungen zu jener denkwürdigen ersten Wettfahrt zwischen dem Tantalossohne Pelops und Oinomaos, dem grausamen König von Pisa, plastisch vor Augen. Das Thema war ja in der Epoche der Entstehung des Tempels weltbekannt: Dichter wie Sophokles und Euripides haben die Geschichte des Oinomaos in der Tragödie besungen. Und vielleicht haben die herrlichen Gruppen des Zeustempels selbst die Dichter begeistert: wenigstens wissen wir, daß Bakchylides im Jahre 452 v. Chr. in Olympia weilte, und gleich c. VI und VII mag damals auch jenes Gedicht entstanden sein, worin er die Geschichte des Euenos in ganz analoger Weise wie die Oinoamoslegende behandelte und zu einem richtigen Gegenstück zu dieser umdichtete.<sup>4)</sup> Im Westgiebel aber

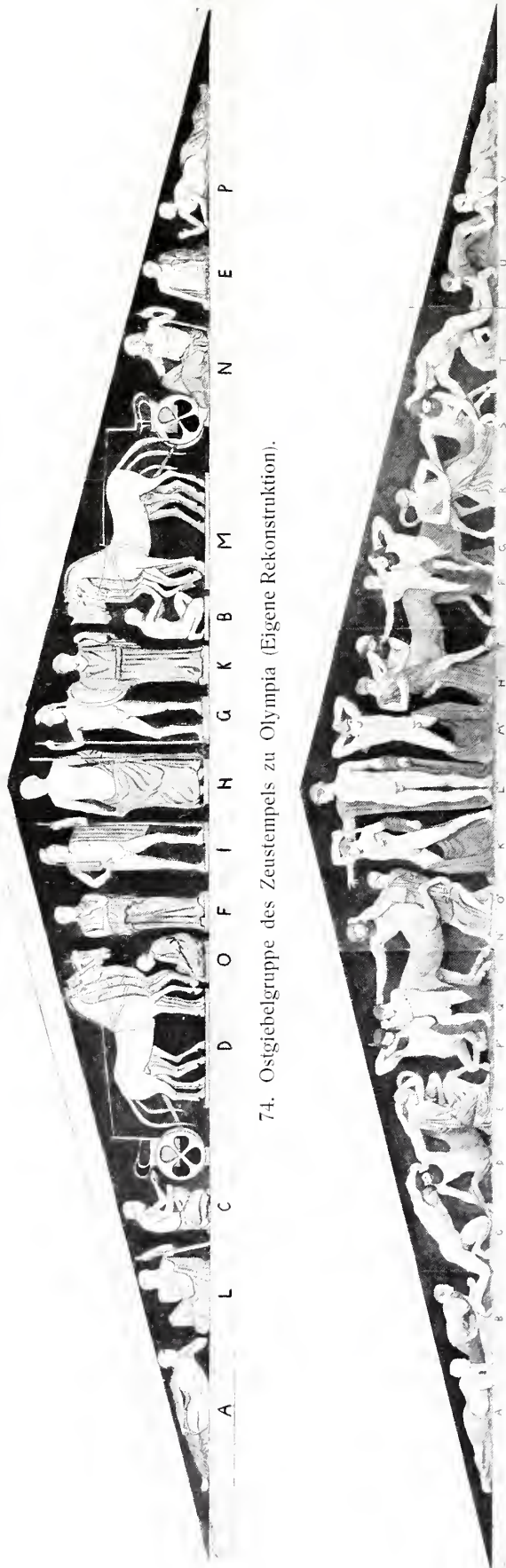
<sup>1)</sup> Die Verteilung von fünf Figuren in zwei Gruppen ist bei Duris auch sonst häufig; vgl. CONZE, Vorlegebl. VII 3 und Arch. Ztg. 1883 Taf. 3, CONZE VI 3, VI 6, VII 5, Arch. Ztg. 1883 Taf. 4 u. a.

<sup>2)</sup> Sie finden sich bei CONZE, Vorlegebl. VI 7: a) Aias gegen Hektor, b) Menelaos gegen Paris kämpfend, und VI 3: Kantharos mit Amazonenkämpfen.

<sup>3)</sup> In dem im Jahre 1901 erschienenen dritten Halbband der großen Pausaniasausgabe von HITZIG-BLÜMNER finden sich die verschiedenen Aufstellungs- und Deutungsversuche übersichtlich zusammengestellt (vgl. S. 322 ff., Taf. III u. IV); das Wichtigste darüber enthält die monumentale Veröffentlichung der deutschen Ausgrabungen von Olympia („Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon“, bearb. von G. TREU. Textband. Berlin 1897, 4 to. Tafelband. Ebenda 1894 Fol.). Neuerdings kommt noch hinzu A. FURTWÄGLER: „Der Ostgiebel des olympischen Zeustempels“, in Sitz.-Ber. der bayer. Akademie der Wiss. 1903, Heft III, S. 421 ff. und für den Westgiebel N. K. SKOVGAARD: „Apollon-Gavgruppen fra Zeustemplet i Olympia“. Lehmann & Stage, Köbenhavn 1905.

<sup>4)</sup> Es ist c. XX, worin er uns die Sage von Idas und der schönen Marpessa erzählte. Leider sind von dem Gedichte nur die Trümmer der ersten elf Verse erhalten; doch ist die Vermutung nicht unberechtigt, daß hier jene Variante der Idas-

a) Ostgiebel



74. Ostgiebelgruppe des Zeustempels zu Olympia (Eigene Rekonstruktion).

75. Westgiebelgruppe des Zeustempels zu Olympia (Rekonstruktion nach Skovgaard).

sah man angeblich die Lapithen bei ihres Fürsten, des Titanen Peirithoos, Hochzeit im Kampf mit dem wilden und ungeschlachten Volk der bergelagernden Kentauern, die in das Fest eingebrochen waren. Die Heimat der Sage, aus der die Kunst einen ihrer beliebtesten Stoffe gewann, war Thessalien. Vermutlich hat indes nur spätere Weisheit hier eine Episode aus der Hochzeitsfeier des thessalischen Helden wiedererkannt und es mag vielmehr auch hier ursprünglich eine alte elische Form der Sage gemeint gewesen sein, die einen Kampf hellenischer Völker mit den rohen und heimtückischen Waldriesen verherrlicht: in der Mitte eine nackte Jünglingsgestalt von majestätischer Haltung, die mit gebieterischer Gebärde die frechen Räuber hinauszuweisen scheint aus diesem Ort des Friedens. Wie auf sein Geheiß dringen nach beiden Seiten hin Griechenjünglinge gegen die lüsternen Mädchenräuber an und verschiedene Zeichen deuten bereits darauf hin, daß die wilden Feinde auf der ganzen Linie zu erliegen beginnen. Die ganze Szene soll offenbar hinweisen auf die hellenische athletische Zucht, die die rohe und ungeschulte Kraft überwindet.

Mehr jedoch als der historisch-mythische Vorwurf der beiden Giebeldarstellungen interessiert uns hier die formale künstlerische Behandlung und Auffassung der beiden Gruppen.

Zu einer langen Reihe von Rekonstruktionsversuchen haben bereits die Trümmer des Ostgiebels (s. Bild 74) angeregt; aber da seine Figuren sowenig Zusammenspiel ausdrücken, daß sie bei ihrer unvollkommenen Erhaltung eine verschiedene Zusammenstellung zulassen, so war es schwer,

Sage, die dieselbe ganz nach der Oinomaoslegende behandelte, von Bakchylides erzählt worden ist. Diese Variante ist uns erhalten in einer der beiden Versionen der Idas-Sage, die in den Scholien zur Iliasstelle I 557 ff. (Dindorf) wiedergegeben ist; dieselbe ist dort ohne Quellenangabe erzählt, während die erstere von Simonides stammt (vgl. das Pindarscholion zu Isthm. III (IV) v. 92 Abel). Daß Bakchylides in Olympia gewesen ist, erheben die Erörterungen von BLASS (im Hermes XXXVI S. 275) und WILAMOWITZ („Hieron und Pindaros“, Sonderabdr. aus Sitz.-Ber. d. preuß. Ak. 1901, S. 34 A.) zur Gewißheit und es ist der Gedanke nicht abzuweisen, daß er sich von den Darstellungen des Tempelgiebels die Anregung geholt habe, den Stoff der Euenoslegende in ähnlicher Weise zu gestalten.

über die Richtigkeit der Gruppierung ein entscheidendes Urteil zu fällen. Völlig befriedigt hat bis jetzt keine und auch der jüngsten, von Furtwängler (a. a. O.) gebotenen Aufstellung wird nicht jedermann ganz und ohne Vorbehalt zu folgen vermögen; sie befriedigt zu wenig in Hinsicht auf die rechte Linienwirkung, auf die es der griechischen Kunst wie überhaupt, so ganz besonders in der Giebelplastik ankam. Wichtig für die Anordnung der erhaltenen Statuen und Statuenbruchstücke erscheint zunächst folgendes: Einen untrüglichen Halt für die Aufstellung der Ostgiebelgruppe gewährt der Fundort der Figuren N E P<sup>1)</sup> aus der rechten Ecke, die allein unverbaut unmittelbar unter der Nordostecke des Tempels zutage kamen, während alle andern Stücke weithin verschleppt und in Hüttenmauern verbaut waren. Von jenen drei unter der Nordostecke gefundenen Figuren gehören zwei, N und P, zweifellos in die Giebelecke darüber und zwar in derselben Reihenfolge, in der sie unten lagen, P zu äußerst rechts und N etwas weiter nach links; die zwischen N und P aber in zwei Stücke zerbrochen gefundene Figur E muß auch im Giebel oben zwischen N und P gesessen haben. Es ist die schon von ADLER (Ausgrab. von Ol. Bd. II Taf. 35, 1877), E. CURTIUS (Arch. Jahrb. IV Taf. 8 und 9, 1882, Nr. 3, und später Olympia III Textbd. Taf. I Nr. 2, 1896), R. KEKULÉ (Arch. Jahrb. IV Taf. 8 und 9 Nr. 2, 1884), LALOUX-MONCEAUX (Restaur. d'Olympie, S. 87, 1889), J. SIX (Journ. of hell. stud. X Taf. 6, 1889), dann auch von WERNICKE (Arch. Jahrb. XII, 1897, zu S. 169 ff.; ihm schließt sich COMPARETTI an in *Strena Helbigiana* S. 44 ff.) und FURTWÄNGLER (Sitz.-Ber. d. Kgl. bayer. Akad. 1903, S. 421 ff.) festgehaltene Gruppierung. Nur wird wohl E zur Erzielung einer richtigen Linienwirkung ziemlich frontal aufgestellt werden müssen (vgl. S. 218 f.). Auch die Plätze der Viergespanne D und M — während die vordersten zwei Tiere völlig rundplastisch gearbeitet sind, waren die rückwärtigen in Reliefstil gehalten — sind durch die Größenverhältnisse fest bestimmt. Desgleichen scheinen in der linken Giebelhälfte die Eckfiguren A — diese als deutliches Gegenstück zu P — sowie C, die nach Ausweis der Armreste die nach hinten geführten Zügel der angeschrirren Rosse (D) hielt, hinter dem Wagen ihrer Stellung nach gesichert.

Zweifelhaft bleibt nur die Anordnung der Mittelgruppe sowie die Anbringung der kleinen Figuren L B O. Etwa in der Mitte des Giebels sah man nach dem ausdrücklichen Bericht des Pausanias die ruhig dastehende Figur des Zeus, an ihn schlossen sich zu beiden Seiten zunächst die beiden Helden; in der Frau neben Oinomaos aber erkannte man Sterope und in einer weiblichen Gestalt neben Pelops die Braut Hippodamia. Leider sind die Figuren des Zeus sowie der beiden Helden arg verstümmelt. Der Unterteil der Zeusfigur z. B. fehlt ganz. Doch wendet Zeus ersichtlich den Körper etwas nach seiner linken, den Kopf nach der rechten Körperseite, das linke Bein war leicht abgebogen und vorgestellt; die Linke trug wahrscheinlich das Zepter, die Rechte faßte einen Zipfel des Gewandes und hielt dazu vielleicht eine Opferschale oder einen Ölweig. Das Gewand wird jedenfalls wie bei der Mittelfigur des Westgiebels in voller Breite bis zur Basis herabgereicht und dort eine breite Stütze für die Figur gebildet haben; die ganze Gestalt gewinnt so zugleich an Fülle.<sup>2)</sup> In der weiteren Anordnung der Mittelgruppe möchten wir WERNICKES Vorschlag (Arch. Jahrb. XII zu S. 169) folgen und die Reihenfolge I H G einhalten, in der die Gruppe jedenfalls gesammelter wirkt und eine fest geschlossene Anlage des ganzen Giebels ergibt, während die Mittelgruppe der meisten übrigen Restauratoren das Ganze wenig vorteilhaft in zwei in der Mitte gespaltene Hälften teilt und die ohnehin etwas schwächliche Figur des Zeus in der Mitte gewissermaßen isoliert. Insbesondere scheinen die beiden männlichen Figuren J und G — beide sind behelmt, der eine, jetzt J aufgesetzte Kopf ist härtig — besser für die vorgeschlagene Stellung geeignet, als wenn wir sie von der Mitte abgewendet denken. Die

<sup>1)</sup> Wir behalten der Kürze halber die auch von Hitzig-Blümner angenommene Buchstabenbezeichnung bei, deren Bedeutung die beigegebene Bildskizze (s. Bild 74 und 75) klar ergibt.

<sup>2)</sup> Der Typus scheint im übrigen berühmt gewesen zu sein; in dem olympischen Torso ward das Original des sogenannten Dresdner Zeus aufgefunden, der nur nach jenem ergänzt werden kann; dieses Zeusbild ist in der unmittelbaren Umgebung des Phidias und vielleicht in Olympia selbst entstanden (vgl. Olympiawerk III, S. 225, Taf. 58, 1; G. TRIT- i Festschrift für Benndorf S. 99 ff.).

beiden Figuren entsprechen sich in ihrer wenig bewegten Stellung völlig. J zeigte das linke Bein seitwärts vorgestellt, den linken Arm erhoben und wahrscheinlich auf die Lanze gestützt, G das rechte Bein abgebogen und etwas seitwärts gesetzt, dazu den rechten Arm gehoben und aufgestützt. Der Kopf von J war leicht nach der linken Körperseite, der von G nach dem Befund der Halsmuskulatur etwas nach rechts gedreht. J hatte den rechten Arm in die Hüfte gestützt, G trägt am linken Arme den Schild. Letzterer erschien zudem mit dem Panzer gerüstet, wie mehrfache Einbohrungen und Abarbeitungen am Torso noch deutlich machen; doch war nach Treus feinsinniger Beobachtung (s. Jahrb. Bd. X, 1895, S. 10) diese Zutat ursprünglich nicht beabsichtigt, sondern erst nachträglich mit Rücksicht auf die Gesamtwirkung der Gruppe hinzugefügt worden. Beide Figuren waren also für die Dreiviertelansicht bestimmt; das vorgestellte Bein ist nach zahlreichen Analogien jeweils zugleich das innere, das Standbein das äußere gewesen; eine leichte Drehung in den Körpern nach außen zeigt aber zugleich, daß der Künstler bestrebt war, möglichst viel von den Figuren in die Vorderansicht zu bringen.

Die etwas kleineren, stehenden Frauenfiguren F und K möchten wir nach Treus und Furtwänglers Beispiel auf die beiden Giebelhälften verteilt, sie aber zugleich wie J und G leicht nach der Mitte zu gewendet wissen. Sie stehen dann keineswegs in „unerträglicher Weise isoliert“, wie man gemeint hat, sondern schließen sich sogar ziemlich eng mit den vorhergenannten männlichen Figuren zu einer Gruppe zusammen, die den mittleren Teil des Giebelraumes gleichmäßig füllt. Beide sind als Gewandfiguren im eigentlichen Sinne behandelt und zeigen in wohlüberdachtem Wechsel die zwei verschiedenen Arten feierlich vornehmer Frauentracht, wie sie sich nicht selten auf Denkmälern der gleichen Epoche, z. B. auf dem sog. Eleusinischen Relief (Bild 55), nebeneinander finden. Die mit den mächtigeren Körperformen ausgestattete Figur K, die mit gehobener Linken würdig den Schleier hebt, erscheint in ihrem Oberteil breit angelegt und unten verhältnismäßig schmal; der sicher nach vorne gerichtet gewesene rechte Arm der Figur ist wohl geeignet, die leere Schildfläche der neben ihr stehenden Figur G zu beleben. Von der mehr in sich geschlossenen Figur F aber, die in ihrem Motiv mit über der Brust gekreuzten Armen ein stilles Insichgekehrtheit ausdrückt, wird bei solcher Aufstellung die große gut ausgeführte Faltenpartie der rechten Körperseite für den Beschauer sichtbar werden. Zugleich entspricht hinsichtlich der Bewegung dem vorgestellten linken Bein von J das leicht abgebogene linke Knie von F, dem vorgesetzten rechten Fuß von G das schwachgebogene rechte Knie von K. Weiter erscheint in dieser Stellung der Linienkontur der unteren rechten Körperseite von F deutlich leise einwärts geschwungen und geeignet, die leicht auswärts gebogene Umrisslinie einer daneben folgenden, kauernenden Figur aufzunehmen und zu begleiten; und bei K ergibt sich durch die viele seitliche Ausladung des Oberteils auf der linken Körperseite ebenfalls eine Einbuchtung, in die sich passend eine ähnlich angeordnete kleinere Figur eingefügt haben wird. Die Köpfe der beiden Figuren aber erscheinen bei solcher Anordnung leicht einwärts gewendet und geneigt (der jetzt auf Figur K gesetzte Kopf scheint eher zu F zu gehören).

Die Stellung der noch übrigen Figuren L B O ist wegen ihrer geringen Größenunterschiede am meisten umstritten. Leider ist L äußerst schlecht erhalten; doch ist sicher, daß sie mit B, O und E zu den kleinsten Figuren des Giebels gehörte. Die Statue stellt einen hockenden, halb bekleideten Mann dar, dessen Körper gleich der hockenden Knabenfigur E der rechten Giebelhälfte en face zu sehen war. Vom Gesicht war die linke Hälfte fast ganz unbearbeitet, die rechte dagegen sehr gut ausgeführt, der Kopf war also scharf nach links gewendet. Oben ist der Schädel deutlich nachträglich abgearbeitet, offenbar weil er ursprünglich für den Platz, wohin er bestimmt war, sich zu hoch erwies. Die linke Seite der Statue geht im Grundriß in einer scharfen Dreieckform zu. Während aber die sämtlichen übrigen Figuren der Seitengruppen echten Reliefstil verraten, indem sie sich mehr in der Fläche als im Raume entwickeln, stellen L und die oben erwähnte Figur E von Haus aus rundplastische Motive dar, die nur mühsam in die Reliefauffassung der anderen Figuren eingezwängt erscheinen. Eine solche auffallende Ana-

logie in den Motiven der beiden Figuren erhebt es zu größter Wahrscheinlichkeit, daß beide als Pendants gedacht waren; der möglicherweise vorhandene geringe Größenunterschied — die genaue Größe von L und B kennen wir nicht mehr — ist nach Treus Berechnung zu minimal, um dieser Plazierung im Wege zu stehen. Wir setzen also L an die zweite Stelle von links und erhalten so auch hier eine Gruppe von erstaunlich guter Wirkung der Linien, die denen von N E P vorzüglich entsprechen. Nur blickte L sicherlich nach der Mitte, während der Kopf von E möglicherweise zur Eckfigur P hingerichtet und geneigt war.

Für den Platz vor den Pferden bleiben uns nach diesen Feststellungen nur die beiden kauernenden Figuren O und B, die sich in den Größenverhältnissen etwa wie E und L, dazu im Motiv, im Kontur und in ihrer auffallend geringen Tiefenausdehnung ziemlich genau entsprechen. Ihr Platz ergibt sich von selbst, wenn wir von der Art ihrer Bearbeitung ausgehen: merkwürdigerweise ist bei beiden der Rücken mit besonderer Sorgfalt und viel mehr als die Brustseite ausgearbeitet und Furtwängler hat deshalb, wie schon vor ihm andere, geglaubt, die Figur B (bei der die Vernachlässigung der linken Kopf- und Gesäßseite auffallend ist) mit dem Gesicht der Giebelwand zudrehen zu müssen. Vielleicht genügt es aber, die Figuren so anzubringen, daß für den vor der Mitte des Giebels Stehenden der Rücken der Figuren die Hauptansicht bildet. Wir stellen also B — nach dem Befund des Halsansatzes ist der Kopf etwas nach rechts-abwärts gedreht zu denken — rechts vor die Pferde und an den entsprechenden Platz auf der linken Seite O. Während die Hände von O vielleicht absichtlich vom Künstler untätig und zuwartend zu Boden gesenkt sind, bringt vermutlich B die Zügel des Gespannes M in Ordnung, nachdem auf dieser Giebelseite die hinter dem Wagen befindliche Figur N mit dem Zügelwerk sicherlich nichts zu schaffen hat. Das Gespann D der linken Giebelhälfte erscheint dann bereits zur Abfahrt fertig, während an das der Gegenseite eben die letzte Hand angelegt wird.

Nach der Aufstellung, die wir demnach zu empfehlen wagen, ist es freilich unumgänglich, in der Figur G den Oinomaos und in J den Pelops zu erkennen. Denn schwerlich kann man sich dem Gewicht der Gründe verschließen, welche die Plazierung des Oinomaos auf der rechten Giebelseite zur Linken des Zeus fordern. Diese erhellt vornehmlich aus dem Bericht unseres Gewährsmannes Pausanias, der (nach MICHAELIS, Arch. Ztg. XXXIV S. 163 ff.) die Bezeichnungen „rechts“ und „links“ stets vom Beschauer aus gebraucht und durch die Bezeichnung der liegenden Eckfiguren A und P als Alpheios und Kladeos diese Auffassung auch für die Olympiagiebel zu verbürgen scheint. Dafür spricht aber auch der Umstand, daß der Unterliegende nicht wohl auf der glückbedeutenden rechten Seite des Gottes stehen kann und Zeus nicht sein Haupt jenem zuneigen wird, ferner die örtliche Lage, die bei dem griechischen Künstler selten ganz außer acht gelassen ist und die besser berücksichtigt erscheint, wenn Pelops von der linken Seite sich naht (weitere Gründe s. TREU, Ergebn. S. 119). Entgegenzuhalten wäre unserer Anordnung, daß der Körper G deutlich jugendlichere Formen wiedergibt als J (ob allerdings die beiden Köpfe in der gegenwärtig üblichen Restauration richtig verteilt sind, vermag ich nicht zu entscheiden; der bärtige würde gewiß besser zu dem Charakter des alternden Königs passen) und daß die Wendung der beiden Helden zu ihren Gespannen vielleicht besser im Sinne der Szene liegt. In K aber erkennen wir die Königin Sterope, in F die Braut Hippodamia; in der Figur B dürfen wir (nach Pausanias) den verräterischen Myrtilos, in O wohl den vermeintlichen Killas erblicken; Pausanias wenigstens sah in der letzteren Figur kein Mädchen, sondern einen jugendlichen Wagenlenker offenbar vom Charakter der delphischen Bronzefigur in Bild 56.

Es ist vornehmlich die formale Schönheit der Linien, der Rythmus und die größere Geschlossenheit der Komposition, die uns zu der obigen Aufstellung bekennen läßt. Ihre Vorzüge sind einleuchtend. Es stört nicht mehr wie bisher das Empfinden einer gewissen Ungleichheit in der Anordnung der beiden Giebelhälften, indem die linke Seite lockerer, die rechte voller erschienen war. Klar ist dagegen der Zusammenschluß der Komposition zu einer einheitlichen, konzentrisch angelegten Gruppe, deren Hauptlinien in beiden Giebelhälften gleichartig und in gleichem Abstand von der Mitte aus verlaufen, klar

auch die Unterteilung in drei in sich geschlossene Einzelgruppen: einer Mittelgruppe, an die sich beiderseits in gleichem Abstände zwei seitliche Gruppen mit einer gewissen inneren und auch äußerlich erkennbaren Selbständigkeit anschließen. Dabei hat es wenig Bedeutung, ob die eine oder andere Figur vielleicht einst etliche Zentimeter höher oder tiefer saß, ob L und N ein Kentron aufstützten (wie es wahrscheinlich ist) und wie die Armhaltung einzelner Figuren im genaueren durchgeführt war. Die Vorbereitung aber zu der gefährlichen Fahrt besteht bei der mittleren Gruppe in dem letzten Gegenübertreten der beiden Gegner samt ihren Frauen vor dem Antlitz des unsichtbar gegenwärtigen Zeus; in den seitlichen Gruppen — es sind Nebenfiguren und dienen teilweise nur dem Zweck einer harmonischen Raumfüllung — ist das Flottmachen der Wagen und Gespanne zur bevorstehenden Fahrt durch das Gesinde dargestellt.

b) Westgiebel

Für den Wiederaufbau der Westgiebelkomposition (s. Bild 75) des olympischen Zeustempels aus den wiederaufgefundenen Resten der Figuren lagen die Bedingungen insofern weit günstiger, als hier die mannigfachen Verschlingungen der Gestalten ineinander eine Fülle von Andeutungen zur Lösung der Aufgabe boten und in manchen Fällen den Zusammenhang fast von selbst zu ergeben schienen. Schon die achtunggebietende Mittelfigur der Komposition, zugleich die einzige gänzlich für sich allein bestehende — nach Pausanias stellt sie Peirithoos, nach neuerer Deutung Apollon dar —, greift hier viel energischer und pathetischer in die Handlung ein. Und obwohl dieselbe kühne und freie, scheinbar durch kein äußeres Hindernis gezügelte Bewegung hier jede einzelne Figur durchdringt, so erscheint doch bewundernswerterweise gerade in dieser Gruppe das Prinzip der Entsprechung, mit dem im Ostgiebel ziemlich frei geschaltet wird, in weit strengerer Form durchgeführt. Immerhin blieben auch hier für die Anordnung verschiedene Möglichkeiten offen, bis zuerst G. Treu in einer wohldurchdachten Aufstellung im Albertinum zu Dresden den Westgiebel mit Glück zu verstehen und anzuordnen versuchte. Neuerdings sind dann die Fragmente in einer schönen anregenden Publikation (s. oben S. 215 A. 3) von dem dänischen Maler N. Skovgaard mit ebensoviel Weitblick wie verfeinertem Kunstverständnis behandelt worden. Und es scheint, wenn wir von einigen unwesentlichen Punkten absehen, die Frage nach der Komposition des Westgiebels durch diese letzte Behandlung der Hauptsache nach zu einer so befriedigenden Lösung geführt, daß es nur noch zweifelhaft sein kann, wie bei einzelnen Figuren das Fehlende ergänzt und die Stellung endgültig aufgefaßt werden muß oder wie einige vorhandene kleinere Bruchstücke anzubringen sind.<sup>1)</sup> Wir glauben daher uns im folgenden den Ergebnissen seiner gründlichen Untersuchung in allen wesentlichen Zügen anschließen zu dürfen.

Die Umstellung der den drei Mittelfiguren zunächst stehenden Gruppen H J und N O unter Beibehaltung der Anordnung von K und M zu beiden Seiten der Mittelfigur<sup>2)</sup> ist das Entscheidende in Skovgaards Aufstellung. Wenn man diese annimmt — und man wird sich nicht leicht den wohldurchdachten Gründen Skovgaards entziehen können —, so ergibt sich die übrige Einteilung fast von selber. Es müssen nämlich die Gruppen F G und P Q in der Umstellung folgen. Die Notwendigkeit ihrer Umstellung war mir selbst neben mehreren anderen kleinen Änderungen bereits früher und unabhängig von Skovgaard zur Gewißheit geworden und ich deute daher um so lieber die Gründe, die dazu führen müssen, kurz an: Der kentaurenwürgende Lapithe Q erscheint in der bisherigen Aufstellung zu niedrig, da der zwischen der erhaltenen Brust und den erhaltenen Beinen für den Unterleib bleibende Raum in der jetzigen Restauration zu kurz geraten ist. Dagegen dürfte der zu der Gruppe gehörige Kentaure P, wie ein Vergleich seiner Körperverhältnisse mit denen der übrigen Kentaurenfiguren ergibt, etwas niedriger als bisher angenommen werden — eine bescheidene Änderung, die auch in der Skovgaardschen Aufstellung übersehen ist und die doch nicht unerheblich zum Liniengleichmaß beiträgt. Die ganze Gruppe P Q

<sup>1)</sup> Eine Kritik der Treuschen Aufstellung findet sich bei SKOVGAARD S. 5 ff.

<sup>2)</sup> Schon in der ursprünglichen Anordnung von Treu, an der E. Curtius auch später noch festgehalten hat, waren diese beiden Gruppen so aufgestellt, nur daß die Jünglinge K und M hinter den Kentaurengruppen H J und N O standen.



gehört ferner so gedreht, daß Kentaur wie Lapithe etwas mehr Enfacestellung erhalten und beide auf gleiche Linie rücken. Die Abarbeitung an der Rückenfläche der Gruppe — es ist das keineswegs Bruchfläche! — weist auf diese Drehung hin und das linke Bein von Q ist zu nachlässig ausgeführt, um gesehen werden zu dürfen. Maßgebend für die Stellung der Gruppe ist ferner der dreieckige Ausschnitt an der (vom Beschauer aus) rechten Seite der Basis, in welchen einst offenbar die rechts anschließende Gruppe eingriff. Mit Recht wird da von Skovgaard der Lapithe Q vor die etwas abgearbeitete Lende des Kentauren N eingesetzt. Wenn nämlich der Körper des Kentauren N etwas gehoben wird, so daß er in der Höhe seinem Pendant J der anderen Giebelhälfte gleichkommt — was wir ja gewiß als wahrscheinlich annehmen dürfen —, und seine Hinterbeine die entsprechende Verlängerung erfahren, so paßt einerseits der Rücken des Lapithen Q vorzüglich zu der Abmeißelung der Pferdende N, anderseits bietet der dreieckige Basisausschnitt von Q gerade Platz, um die Hinterhufe von N samt einer kleinen Stütze (deren Spuren sich vorfinden) aufzunehmen. Jene Abmeißelung der Pferdende und der Plinthenausschnitt von Q haben also in nächster Beziehung zueinander gestanden; des Künstlers Absicht war, daß der Lapithe etwas mehr vom Pferdekörper decken sollte. Die beiden technischen Vornahmen haben übrigens nach Treus Meinung erst bei der Aufstellung der Gruppe im Giebel stattgefunden.

Ähnliche Beobachtungen ergeben sich bei der entsprechenden Gruppe F G, die wir nun der andern (rechten) Giebelhälfte zuteilen müssen. Hier findet der unschön gekappte Kentaurentorso G zwanglos die notwendige Deckung hinter der Frauenfigur R, wenn er nur hinten um ein wenig gehoben und vorne leise geneigt wird.<sup>1)</sup> Auch hier aber ist — was auch Skovgaard richtig erkannt hat — der Leib des jugendlichen Lapithen (F) etwas mehr aufgerichtet zu denken, und zwar so weit, daß er den Kentauren G etwas überragt. Skovgaard faßt deshalb den Knaben als eine stehende Figur. Die ganze Gruppe muß endlich so gedreht werden, daß der Knabe ungefähr von vorne, der Kentaur im Dreiviertelprofil von links gesehen wird; darauf läßt die Abarbeitung der Rückenfläche schließen. Der Oberkörper von F erscheint aber derart gestreckt, daß beide Arme des Knaben gehoben gedacht werden müssen. Gleich Treu läßt Skovgaard ihn den rechten Arm gegen die Giebelmitte zu ausstrecken (entsprechend dem ausgestreckten Arm des Kentauren N der anderen Giebelhälfte), mit dem linken Arm umschlingt er passend den Kopf des Kentauren. Der linke Arm dieses Kentauren G muß schon der Symmetrie wegen ähnlich bewegt sein wie der rechte Arm von P und zu dieser Bewegung paßt in der Tat die Fingerstellung des Kentauren. Eine weitere zwar weniger bedeutende, aber doch höchst glückliche Änderung finden wir darin, daß der Leib des Kentauren J höher aufgerichtet ist, so daß sein Scheitel die Höhe der von ihm erfaßten Frau ein wenig überragt (analog wie es auch bei der korrespondierenden Gruppe Skovgaard mit Erfolg an der Figur N durchgeführt hat). Und an den beiden Lapithengestalten C und T hat er die ausgestreckten Beine vor den Frauen B und U sichtbar werden lassen, was gewiß hinsichtlich der Deutlichkeit der Komposition und einer kräftigeren Linienwirkung gleichfalls als Verbesserung zu begrüßen ist; die beiden Frauen kommen dann auch nicht mehr wie früher in einem Winkel zur Giebelwand zu liegen, worunter der Reliefcharakter der Gruppen entschieden zu leiden hatte.

Wir dürfen wohl behaupten: so und nicht anders wird die Komposition in ihren Hauptlinien gewirkt haben. Die Haltung und die nach der Mitte zu drängende Bewegung der beiden Frauen H und O paßt sich so dem Inhalt der Darstellung vortrefflich an und gelangt erst jetzt zu vollem Verständnis. Indem die Frau O unter die wie zum Schutze und zur Hilfe ausgestreckte Rechte der Mittelfigur zu stehen kommt,<sup>2)</sup> wird

<sup>1)</sup> In der Skovgaardschen Zeichnung dürfte der Kentaur G etwas zu hoch geraten sein; es wird sich mit Rücksicht auf die Gesamtanlage empfehlen, ihn nicht dahinsprengend, sondern mit gekrümmten Beinen sich fest in den Boden einwühlend zu denken (also ähnlich wie Figur P).

<sup>2)</sup> Nach der neuen Aufstellung ist nicht mehr H, sondern O die Braut Deidamia, wenn man (was gewiß das Richtige ist) in der Benennung dem Pausanias folgen will; auch die reichere Kleidung würde gut dafür sprechen (vgl. die Kentaurenvase aus Wien, Arch. Ztg. 1883 Taf. 18).

es deutlich, warum die Figur etwas niedriger ist als ihr Gegenstück H. Jetzt erst treten auch Kaineus (K) und Theseus (M) in passende Entfernung von den Kentauren, gegen die sie kämpfen, und es gewinnt nicht mehr den Anschein, als ob ihre Schwert- und Beilhiebe über das Ziel hinaus auf die Köpfe der Frauen träfen. Der Pferdekörper von N muß nicht mehr tiefer gesenkt werden, als es bei der entsprechenden Figur J der Gegenseite der Fall ist, so daß nun auch nicht mehr die Hinterbeine jenes Kentauren und das rechte Bein der Frau O zu kurz erscheinen. Die Hand des Kentauren N endlich ist so nicht mehr, wie früher durch die Figur des Theseus, völlig verdeckt.<sup>1)</sup>

Strittig bleiben eigentlich nur die Figuren F und Q. Die Bewegung des Lapithenjünglings Q, der mit der Linken den Kentauren an seinem spitzen Ohr packt, wirkt in der Skovgaardschen Zeichnung gesucht und die beiden parallelen Linien der dicht nebeneinanderliegenden Arme von P und Q überdies künstlerisch matt; der Vorgang wird wohl unwillkürlich eine ganz andere Armbewegung bei dem gebissenen Lapithen auslösen und fordern.<sup>2)</sup> Und allzuwenig stilgemäß und gar zu modern bewegt in der Zeichnung wirkt der junge Knabe F der rechten Giebelhälfte. Was freilich den ausgestreckten rechten Arm dieses Knaben betrifft, so scheint uns in der neuen Aufstellung diese Bewegung nicht nur hinsichtlich der Linienwirkung wohlbegründet, sondern auch innerlich vortrefflich motiviert. Erhalten doch dadurch die Worte des Pausanias rechte Bedeutung, wenn er V 10, 8 sagt: „In der Mitte des Giebels steht Peirithoos (L); neben ihm befindet sich auf der einen Seite Eurytion (N), der des Peirithoos Weib (O) geraubt hat, und Kaineus (K), der dem Peirithoos hilft; auf der Gegenseite Theseus (M), der mit dem Beile die Kentauren abwehrt; der eine von diesen (J) hat ein Mädchen (H), der andere (G) einen blühenden Knaben (F) geraubt.“ Die letzteren Gruppen hat der Perieget doch wohl nur dann so zusammenfassen können, wenn schon in der Darstellung zwischen Theseus und dem Knaben F ein gewisser Zusammenhang ersichtlich war. Dieser ist aber vorhanden, wenn der Knabe F in der angegebenen Weise den Arm hilfesuchend nach Theseus ausstreckt.

Beachten wir dazu, wie herrlich die Figuren R S zu H J korrespondieren und andererseits D E und N O in der andern Giebelhälfte. Während die am meisten der Mitte zu vorgedrungenen Kentauren noch im Anrennen sind, erscheint in den Gruppen F G und P Q ihr Vordringen bereits gehemmt und zum Stehen gebracht, in den äußeren Gruppen sinken sie gar schon vom rächenden Stahl durchbohrt zurück. Es herrscht ein Rythmus und eine Linienschönheit, vor allem aber auch trotz aller wildesten Bewegung der einzelnen Figuren in der Komposition eine Ruhe, wie sie von keiner der früheren Aufstellungen erreicht worden ist. Ausgezeichnet wirkt auch die Gliederung des Giebels in fünf große Gruppen: während sich bei Treu eine große Mittelgruppe von sieben Figuren, dann rechts und links davon eine kleine von je zwei Figuren und weiterhin wieder je eine Gruppe von drei Figuren fanden, zerfällt der Giebel jetzt in eine Mittelgruppe von drei Figuren, denen beiderseits je eine Gruppe von vier und je eine weitere von drei Figuren sich angliedern. Des deutschen Forschers Aufstellung haut die Bewegung, die den Giebel in gewaltigem Zuge durchdringt, in Stücken; durch die neue Aufstellung geht sie hindurch wie ein rollender Donner, der von der Mitte ausgeht und sich allmählich in die Ecken des Giebels verliert.

Gleichartige  
Anlage  
beider Giebel

Die Unterschiede in der Anlage der westlichen und der östlichen Giebelgruppe sind in die Augen fallend. Aber obwohl die Zeusgruppe eine aus lose stehenden Einzelfiguren gebildete ganz ruhige Szene, der Westgiebel einen heftigen Kampf mit stürmisch bewegten, reliefartig aufgefaßten Figuren darstellt, so herrscht trotzdem eine bemerkenswerte Übereinstimmung im Aufbau der Linien beider Kompositionen. Dies wird besonders deutlich, seit auch der Westgiebel in seiner neuen An-

<sup>1)</sup> So in der Treuschen Aufstellung, wo N an die Lende des Theseus (M) sich anpassen mußte; Treu hatte auf letzteren Umstand seine Anordnung des Giebels im wesentlichen gegründet.

<sup>2)</sup> Das Bruchstück eines Armes, das Treu in seiner Anordnung der Figuren verwendet, hat Skovgaard, wie er selbst zugibt, bei seiner Aufstellung nicht unterbringen können.

ordnung so viel ruhiger in den Linien wirkt als früher (freilich wirkte die Komposition möglicherweise bisher auch nur aus dem Grunde so unruhig, weil das Ganze in so unzählige Bruchstücke zerschlagen auf uns gekommen ist!). Und wenn gleichwohl die Anordnung des Zeusgiebels im Verhältnis zu jenem noch steif und in der Linienführung strenger erscheint, so ist eben zu bedenken, daß die stilvoll dekorative Haltung seiner Figuren lediglich durch Rücksichten auf die Architektur bedingt ist, während es im Westgiebel dem Künstler gelingen mußte, vom wilden Ungestüm des hastigen Kampfes einen lebendigen Eindruck hervorzubringen und doch die feste Klarheit des architektonischen Aufbaus nicht zu verkümmern. Zweifellos aber stammt der Entwurf der beiden Giebelkompositionen von derselben Künstlerhand. Wie bei jedem Giebel wurden die Gruppen ursprünglich architektonisch ausgedacht, bevor sie bildmäßig ausgeführt wurden. Der architektonische Hauptakzent der Komposition liegt naturgemäß beidemale in den senkrechten Linien der Mittelgruppe. Nicht ob ein Kopf um ein Geringes höher oder niedriger als der andere, ist dabei das Entscheidende; sondern es muß die kräftige große Linie, die den ganzen Aufbau gewissermaßen stützt und hält, in der Figur wie in der Gruppe scharf zum Ausdruck gelangen. Von den senkrechten Linien der Mitte aus (im olympischen Ostgiebel drei, im Westgiebel fünf) leitet in den seitlich anschließenden Gruppen ein sanft sich schwingender Linienzug, der befreiend wirkt und die Starrheit der Mittellinien gewissermaßen auflöst, in beiden Giebelhälften nach abwärts. Doch bevor diese abwärts gleitende Bewegung, sich in ihrer Fortsetzung verstärkend, wellenförmig in den Ecken ausklingt, wird sie zu beiden Seiten der Mittelgruppe durch je eine vertikal gerichtete Figur oder Gruppe, die den senkrechten Linienzug der Mitte noch einmal energisch aufnimmt, unterbrochen und zum Stehen gebracht. Es ist ein deutlicher, starker Einschnitt in der Komposition, einem Stasimon der antiken Tragödie in seiner wunderbaren Schönheit vergleichbar und wie dieses auch für die psychologische Entwicklung der dargestellten Handlung niemals ohne Bedeutung. Im Westgiebel erfüllen diese Bedingung die beiden Gruppen F G und P Q. Während gegen die Mitte zu die räuberischen Unholde (N und J) noch in der Vorwärtsbewegung von den Seiten her begriffen sind, ist hier der Kampf sichtlich schon zum Stehen gekommen. Die beiden Gruppen entwickeln sich aber nicht gleich den übrigen parallel zur Giebelrückwand, sondern sind schräg zu derselben gestellt und sich schräg in diese hinein fortsetzend gedacht, so daß sie sich ähnlich der Mittelfigur der Hauptsache nach in Vorderansicht dem Blick des Beschauers darboten. Der sehr lose Zusammenhang mit der Mittelgruppe wird außerdem nur durch die Linien der Arme vermittelt, indem die rechten Arme von P und K und die linken Arme von G und M sich in Haltung und Richtung völlig entsprechen; und ähnlich ist die Bedeutung der gestreckten Arme von N und F zu fassen. Im Ostgiebel findet keine derartig starke und wirksame Unterbrechung statt; doch dienen ganz demselben Zwecke die frontal angeordneten und in starker Verkürzung wiedergegebenen Figuren L und E, wenn auch die wenig dramatische Handlung des Giebels eine tiefere Bedeutung dieser Aufstellung nicht erkennen läßt. Und neben der architektonischen Gliederung (und häufig durch diese bestimmt) scheint auch der Zusammenschluß der einzelnen Figuren zu mehreren in sich eng verbundenen Gruppen innerhalb des Giebefeldes durch lange Übung zu einem bewußten Gesetz der Giebelkunst geworden zu sein. So zeigt, wie erwähnt, der Olympia-Ostgiebel deutlich eine Einteilung in drei Gruppen: die Mitte (in unserer Aufstellung von fünf konzentrisch angeordneten Figuren gebildet) und zwei breit angelegte Seitengruppen. Im Westgiebel, wo sich die Figuren sogar zu fünf solchen Gruppen eng zusammenschließen — die Mittelgruppe war wenigstens hier sicher exzentrisch angelegt —, ist diese Zusammengehörigkeit zum Teil schon äußerlich dadurch kenntlich gemacht, daß die Figuren der einzelnen Gruppen fast hochreliefartig aus demselben Block gehauen sind. Die äußersten Eckfiguren, die alle der Giebelmitte zugekehrt sind, schließen dann das ganze Giebefeld zu einer einheitlich zusammengefaßten Szene in sich ab. Die Gruppen und Einzelstatuen selbst aber sind überall in breitem plastischem Vortrag mit möglichster Entwicklung in der Ebene und mit großer Basisfläche hingestellt; in der angestrebten räumlichen Vertiefung

einiger der Figuren und Gruppen ist gewiß ein entschiedener Fortschritt gegenüber den Ägineten zu erkennen. Vortrefflich sind endlich durchweg die Gewänder zur Unterstützung der Komposition angebracht: teils geben sie einigen Figuren die notwendigen Stützen, teils verleihen dieselben, indem sie die Beine überspannen und den Raum ausfüllen, der Komposition mehr Fülle; schließlich sollten auch sie für ihr Teil den dramatischen Ausdruck verstärken. Freilich werden gerade die Gewänder erst durch die Farbe zu ihrer wahren Bedeutung gelangt sein, indem sie einzelne Partien schärfer hervorhoben, andere zurücktreten ließen oder verbargen und so der ganzen Komposition erst zu ihrer vollen Wirkung verhalfen.<sup>1)</sup>

Ausführung  
und Stil

Die Ausführung der Olympiagiebel ist zweifellos weniger fein und bedeutend als die Komposition und es mutet sonderbar an, daß die älteren, ausgezeichnet gearbeiteten Giebelfiguren des äginetischen Tempels in der antiken Literatur mit keinem Worte erwähnt und die berühmtesten griechischen Marmorfiguren, die Giebelgruppen des Parthenon, nur mit einer knappen Bemerkung kurz abgetan, wogegen die Giebelgruppen des olympischen Zeustempels ausführlichst beschrieben und sogar ihre Künstler genannt werden. Groß war denn auch das Erstaunen, als man bei ihrer Auffindung sah, daß sie sich hinsichtlich der Güte der Arbeit mit den Ägineten oder den Parthenonskulpturen nicht messen konnten. Wir brauchen ihnen nur ein Bildwerk wie den etwa gleichzeitigen ehernen Wagenlenker von Delphi (s. Bild 56) entgegenzuhalten, um zu erkennen, wie flüchtig und sparsam, wie ungleichmäßig und nur mit Rücksicht auf die Stelle, von der aus sie als Teile eines größeren Ganzen wirken sollten, die Marmorarbeit an diesen Figuren ausgeführt ist. Ja, wir beobachten sogar einen unleugbaren Mangel an Konsequenz in der Durcharbeitung, insoferne oft gewiß sichtbare Partien kaum dürftig angelegt erscheinen, andere ebenso gewiß einst unsichtbare Teile sorgfältig ausgeführt sind. Ihre Größe und Bedeutung liegt eben, wie man auch im Altertum erkannt zu haben scheint, auf anderem Gebiet und gerade der Umstand, daß die beiden Gruppen als Einzelleistungen uns nicht das ganze herrliche Können ihrer Zeit offenbaren, läßt uns ihren wahren Wert um so klarer erkennen. Die Formgebung ist im allgemeinen sehr sicher und zeugt von einer unbefangenen Naturbeobachtung: wenn dennoch mehrfach bei einzelnen Körperteilen unrichtige Größenverhältnisse sich finden, ist es nicht als ein Opfer an die Linienwirkung und als Rücksicht auf das dramatische Zusammenspiel zu fassen, vielmehr als ein Zeichen dafür, daß es dem Künstler vor allem an der Gesamtwirkung gelegen war?

Die Auffassung der Formen, die Behandlung der Gewänder, die technischen Fertigkeiten und künstlerischen Gewohnheiten sind in beiden Giebeln (wie auch in den zwölf Metopen) dieselben. Aber die Einzelleistungen der Ausführung sind ungleichartig und von höchst verschiedenem Wert. Wir finden darunter Partien — man vergleiche z. B. die schematische Faltenführung der Gewänder —, deren unvollkommene Durcharbeitung wir geradezu als handwerksmäßig bezeichnen müssen, während wieder andere Teile in der frischen Natürlichkeit und Einfachheit ihrer Formgebung vorzüglich wirken. Es erhellt, daß die Ausführung des Werkes durch mehrere Künstler von sehr verschiedener Tüchtigkeit erfolgt ist, die wir als untergeordnete Gehilfen eines großen leitenden Meisters betrachten dürfen. Im allgemeinen sind die Gewandpartien durchweg dürftiger ausgeführt als die nackten Körper; offenbar sind jene Teile von den geringsten Künstlern gearbeitet. Vorzüglich, voll urwüchsiger Kraft in der

<sup>1)</sup> Die bei der Auffindung erkennbaren geringen Farbreste hat G. TREU im Jahrbuch X S. 25 ff. genau verzeichnet. Das bedeutendste Stück darunter ist der Mantel des sog. Apollon aus dem Westgiebel; er war rot. Dieselbe Färbung werden wir wohl auch für das Gewand der Zeusfigur im Ostgiebel annehmen dürfen. Spuren von Braunrot fanden sich noch an manchen Köpfen sowie an den Schweifen der Rosse und auf der Metopendarstellung, wie Herakles den Kretischen Stier bändigt, hob sich der Leib des Stieres in ganz braunroter Farbe von dem Blau des Hintergrundes ab. Offenbar verwendete man jetzt jene zierlichen Buntmuster nicht mehr, die in der Bemalung der Marmorskulpturen bis zum Ende der archaischen Zeit Mode gewesen waren. Schon die Gewandfärbung der Athena aus dem Ostgiebel des Äginetentempels konnte uns lehren, daß man ganz im Sinne der großzügigeren freien Stilweise der Skulpturen fortan auch in der Bemalung einfache große Wirkungen zu erzielen suchte. Und der Wandel in der Tracht des wirklichen Lebens wird dieser neuen Malweise gewiß entsprochen haben.

Arbeit ist der Kladeos in der rechten Ecke des Ostgiebels (vgl. Schlüsselbein- und Schulterpartie sowie die frische leichte Bewegung, die in der ganzen Figur sich ausdrückt); vielleicht noch vollkommener aber ist die Figur des sog. Pelops (G). Überhaupt findet sich in der Zeusgruppe durchschnittlich die vorzüglichere Arbeit. Man betrachte die beiden Viergespanne des Giebels mit ihren sammetweichen Mäulern und dem lebhaften Spiel der Muskeln: jeder Zug verrät innigstes und sorgfältigstes Studium des Tiercharakters und man begreift, daß es die Epoche des berühmtesten Tierbildners Kalamis ist, in der auch diese Tiere geschaffen sind. Die Pferdeleiber aus der Kentaurengruppe sind weit geringer, wengleich auch sie reich von der dramatischen Kraft erfüllt sind, die die beste Schönheit dieses Giebels ausmacht. Weniger bedeutend hinwiederum ist die Figur des sinnenden Greises im Ostgiebel. Am besten ausgeführt sind im allgemeinen die Köpfe, diese selbst aber in Ausdruck und Arbeit wieder höchst verschieden und mannigfaltig gestaltet; neben vielen prächtigen Stücken, wie z. B. dem Kopf des genannten Kladeos oder dem des Pelops, ist vielleicht der beste der des sog. Apollon (L). Man staunt über das individuelle Gepräge und die Gewalt des Ausdrucksvermögens in diesen Gesichtern, wenn man zurückblickt auf die stereotypen Gestalten des Äginatempels oder vorwärts auf die fast ebenso stereotypen Gestalten des Parthenon und erst beim Vergleich mit andern Werken derselben Epoche (vgl. den delphischen Wagenlenker, den Athenakopf der Münchener Statue Glypt. Nr. 207, den Dornauszieher etc.) lernen wir diese Erscheinung verstehen. Im Westgiebel fällt der Unterschied zwischen den menschlichen und den Kentaurenköpfen besonders auf; die letzteren sind zum Teil absichtlich häßlich gebildet und zeigen in der Formbehandlung der Augen und der Partie darüber eher Ähnlichkeit mit dem Stier der einen Metope: das Auge sitzt nicht so tief unter dem Stirnbein wie bei den rein menschlichen Wesen, dafür ist auf dem Stirnbein ein Hautwulst zu sehen, der sich bei den Menschenfiguren nicht findet. Die Lider sind zudem nach hinten mehr gerundet, so daß das Auge selbst mehr rundlich wirkt. Über dem Oberlid sind bei den Kentauren je zwei kräftige Rinnen eingegraben; weiter ist die Stirne ihrer ganzen Breite nach von einer tiefen Falte durchzogen und eine vierte leichtere sitzt außerdem über jedem Auge. Auch die Form der Nase ist durch eine solche Furche und zwei runde Eintiefungen darüber verunstaltet. Das Haar flattert ihnen dazu wild und ungeordnet ums Gesicht, Haupt- und Barthaar sind in eins zusammengewachsen, die Stirn ist auffallend hoch, der Oberkopf meist etwas kahl (die Arbeit des Kopfes von P ist übrigens sehr ähnlich der des jungen Mädchens B). Diese kräftigen Gegensätze zwischen dem brünstig Tierischen und dem edel Menschlichen in der Erscheinung der hellenischen Helden sind voller dramatischer Wirkung, ebenso wie anderseits der Kontrast zwischen der göttlich erhabenen Ruhe der Mittelfigur und dem wilden Ungestüm des Kampfes zu seinen Seiten oder wie das deutliche Bestreben der Künstler, die Eckfiguren, die doch wohl Individuen dienenden Standes repräsentieren sollen, realistisch zu gestalten; man beachte in dieser Hinsicht die krumme Nase und die Runzeln im Gesichte der Alten im Westgiebel, die bäurisch derben Gesichtszüge und den lebensvollen Ausdruck des Mundes an dem jungen Mann in der rechten Ecke des Ostgiebels.

Über Schule und Künstler, denen die olympischen Tempelskulpturen zugesprochen werden müssen, konnte bis jetzt ein abschließendes Urteil nicht gefällt werden. Innerhalb jener Zeit des Übergangs, den Jahrzehnten zwischen der Entstehung der Ägineten und dem Abschluß des Parthenon, wo so verschiedenartige Richtungen und persönliche Versuche, die letzten Fesseln des Archaismus zu sprengen, sich in rascher Folge und dicht nebeneinander zusammendrängen, bilden sie jedenfalls für uns die bedeutendste einheitliche Erscheinung griechischer Bildhauerkunst. Aber es ist nicht leicht, die weiter zurückliegenden Vorstufen dieser Kunst bestimmt zu bezeichnen. Stehen sie zeitlich nicht allzu fern von den Ägineten, mit denen sie im allgemeinen noch die altertümliche Bildung der Augen mit den dicken Lidern, die Haartracht und manche andere Einzelheiten teilen, so entfernen sie sich von der trockenen, knappen Behandlung jener ebensoweit durch eine ausgesprochene Weichheit und Fülle

der Formgebung, die diese Werke vielmehr der attischen und jonischen Kunstrichtung nahebringt<sup>1)</sup>. Bereits oben wurde erwähnt, daß die Mittelfigur des olympischen Westgiebels (s. Bild 44) mit dem blonden attischen Ephebenkopf von Bild 43 in den allgemeinen Zügen, in der Anlage des Kopfes, im Haar, in der Bildung des Ohres, den Gesichtsproportionen übereinstimmt, wenngleich der zarte und feine Charakter des entschieden altertümlicheren attischen Kopfes sich von der groben energischen Formgebung der olympischen Statue deutlich unterscheidet. Dieselbe wilde Leidenschaftlichkeit und urwüchsige Kraft der Bewegungen aber, zugleich auch mehrfache Ähnlichkeiten in der Auffassung einzelner Formen vermögen wir in Werken wie dem alten Reliefgiebel des olympischen Megarerschatzhauses (man vergleiche z. B. die Gesichtsbildung der Giganten mit den Kentauren des Olympia-Westgiebels) und den diesem Giebel verwandten Metopen des sog. Tempels F in Selinus zu erkennen. Es ließe sich zudem noch auf mannigfache Ähnlichkeiten der Formbehandlung in den verschiedensten gleichzeitigen Werken (so bei der sog. Hestia Giustiniani in Bild 62, der sog. Wettläuferin in Bild 63 u. a.) verweisen. Doch verbleiben immerhin noch genug charakteristische Merkwürdigkeiten, die der langen Reihe der Skulpturen vom Zeustempel allein eigentümlich sind und diese zu einer unlöslichen Einheit zusammenschließen. Ist es in der Wahl der Motive und der Figurentypen ein gewisser Eklektizismus, der sich in dieser Kunst bemerkbar macht,<sup>2)</sup> so vereinigt sich hier in Darstellung und Auffassung ein derber, rücksichtsloser Realismus mit der rundlich weichen Art des attisch-jonischen Formprinzips. Für die Erkenntnis des Wesens der griechischen Plastik jener Epoche scheinen uns aber zwei Momente besonders wichtig in jener Kunst: es ist das außerordentlich Dekorative und Malerische in der Auffassung und Ausführung der Figuren, wodurch eben diese Gruppen so eindrucksvoll wirken, und ferner die Art, wie dieser Kunstrichtung die Fortführung und Steigerung der neugewonnenen malerischen Anschauung zu dem Charakter ernster, ehrfurchtgebietender monumentaler Größe gelang. In den Olympiasculpturen kreuzen sich sozusagen die Lebenslinien der damaligen griechischen Plastik, die mehr malerische, die aus Jonien über die Inseln kam und seit Kalamis im Mutterland eine mächtige Entwicklung aufzuweisen hat, und die architektonisch-stilistische, die im Rythmischen, in der Rasse ihren Ursprung hat. Die Giebelgruppen des olympischen Zeustempels, die nach einer unzweideutigen Überlieferung im Jahre 457 v. Chr. vollendet waren, sind für uns eine erste große Synthese aus diesen beiden und sichern damit ihren Künstlern eine kunsthistorische Stellung ersten Ranges. So fällt durch sie ein neues unerwartetes Licht auf das rasche Wachstum der griechischen Skulptur in jener aufstrebenden Zeit.

Betrachten wir aber die Gruppen als Glieder der Architektur, zu der sie gehören, so sind sie gewiß vom Besten, was je ein Künstler geschaffen hat. In diesem Sinne stellen sie uns einen Höhepunkt dar, zu dem es die Griechen in freier Entfaltung ihrer Plastik brachten, bevor deren architektonische Haltung zu erschlaffen begann. Und es gibt vielleicht nur ein Werk, das an Kraft und Schönheit der Komposition in Vergleich gezogen werden darf, die Giebelgruppen des Parthenon. Leider ist nicht so viel von denselben erhalten, um sie nach dieser Richtung würdigen zu können. Aber ist nicht bei dem malerischen und künstlerisch freien Parthenongiebel die Architektur strenger als die Skulptur? Man hat es stets als etwas besonders Ausgezeichnetes gerühmt, daß hier auch die

<sup>1)</sup> Nur einer der auf Ägina neuerdings gefundenen Stücke, der nicht zu den Giebeln gehörige schöne bärtige Kriegerkopf Nr. 121 (dazu Glypt. Nr. 114; vgl. oben S. 200 A. 1) steht nicht nur zeitlich, sondern auch im Stil den Olympiasculpturen nahe.

<sup>2)</sup> Es sei auf einige drastische Beispiele aus den Darstellungen der mit den Giebeln eng verwandten Metopenreliefs verwiesen: die Hesperide der Athenametope mit dem vorgestellten rechten Bein und so manchem Archaismus in der steifen Gewandbehandlung ist offensichtlich nach einer Statue des argivischen Schemas gebildet, ebenso wie die Figur der Athena in der Szene der Reinigungsarbeit im Stall des Augias. Ganz anders dagegen die Athena auf der Metope, wo der Held als Besieger der stymphalischen Vögel auftritt: der Figur ist hier ein rein malerisches Motiv zugrunde gelegt; sie erinnert an die sog. Penelope im Vatikan (Bild 64) oder die Figur der Tragödie auf der rf. Vase bei GERHARD, Auserl. Vas. Taf. LVI.

Rückenflächen der Figuren fein säuberlich ausgeführt sind. Uns scheint das vielmehr ein Zeichen dafür, daß ihre Künstler jenen Sinn für das architektonisch Monumentale, der aus den Olympiaskulpturen so gewaltig zu uns spricht, bereits wieder zu verlieren beginnen.<sup>1)</sup> Damit ist die fernere Tendenz der Giebelkunst bereits angedeutet: der Zug vom Architektonischen zum Malerischen. Die gefeierten Parthenonskulpturen bedeuten in der Geschichte der Giebelkomposition bereits einen Rückschritt, insofern der ursprüngliche Zweck des Giebelschmuckes, dekorativ zu wirken und zugleich ein wirksames architektonisches Glied zu sein, in den Gruppen des olympischen Zeustempels besser erfüllt wird als in jenen. Freilich, mit allem Gutem, das zu Grunde geht, wird auch eine Schwäche begraben, die mit ihm vernichtet wird, und was die Kunst auf der einen Seite verliert, gewinnt sie auf der andern — einem blühenden Eiland gleich, von dem die Wogen in ewigem Kreislauf bald auf der einen Seite ein Stück Land entführen, während zugleich auf der andern neues hinzugetragen wird.

<sup>1)</sup> Technisch ausgedrückt dürfte der Gedanke lauten: Während von den Parthenonskulpturen (gleichwie auch von den Ägineten) mit Sicherheit behauptet werden kann, daß sie in der Werkstatt nicht nur angelegt, sondern auch ausgeführt sind, so muß für die Giebelgruppen des Zeustempels gelten, daß sie zwar unten angelegt, aber erst fertig gestellt wurden, als sie schon in der Rohausführung oben im Giebel an ihrem endgültigen Platze standen.

## NAMEN- UND SACHREGISTER.

- Acheloos (und Herakles) 184.  
 Achilleus 82, 115.  
 Äginetische Giebelskulpturen 58, 72, 93, 99, 105, 107, 114 f., 116, 123, 131, 133, 135, 143, 177, 199 (Abb.) ff., 205 (Abb.), 224, 225.  
 Ägypten 3, 22, 24 ff.  
 Akarnanien, Münze von, 184.  
 Aktäon 141.  
 Aktion, Statue von 34, 110, 111.  
 Aldobrandinische Hochzeit 167.  
 Alexandersarkophag 34, 93, 95.  
 Alexandrinische Reliefs, sog. 182.  
 Alkmäoniden 195.  
 Alpheios 219.  
 Altspartanische Reliefs, sog. 14 ff.  
 Altthebanische Silberprägung 184.  
 Alxenor 182.  
 Amasis 118, 119, 133.  
 Amazone, Bronze in Neapel 173.  
 Amphitrite 6.  
 Amykläische Thron 5, 6.  
 Anaxagoras 97.  
 Antenor 66, 72, 75, 131, 138, 140, 180; -basis 66, 90; sog. Statue des 56, 61, 63, 65, 66, 67, 71, 72, 74, 75 (Abb.), 84, 85, 86, 87, 90, 95, 104, 112, 125, 126.  
 Aphaia 131, 199, 210.  
 Aphrodite von Fréjus 178; Statue des Kalamis 167; -Statuette aus Pompej 77; sog. Thron der 107, 128, 168, 169, 171, 172 f. (Abb.), 176, 185.  
 Apollines, sog. 3, 28 ff., 45, 100, 111, 113, 114, 124, 151.  
 Apollodor 133.  
 Apollon, Bronzestatue des A. in Neapel (Mantuaner Typus) 133, 144 f. (Abb.), 145; Statue des A. in Castelvetrano 116; im Didymaion 42; im Dreifußraub 197; im Fries des Knidierschatzhauses 28, 114; auf einer Gemme 43 (Abb.); sog. Kasseler 147 (Abb.) f., 148; Kitharöden-im Braccio Nuovo 178; der Milesier 42; -Musagetes in Glypt. Kopenhagen 177, 178; der Naxier 35; auf dem Omphalos 39, 117, 121, 133, 135, 145 f. (Abb.), 150, 158, 163, 165, 168; Piombino 42, 113, 128; Strangford 30, 31, 32, 33, 42, 115; von Tenea s. unter T.; im Thermenmuseum 39, 144 f., 145 (Abb.); sog. vom Zeustempel in Olympia 121, 133 (Abb.), 135, 152, 154, 176, 210, 220, 225; Kopf des A. zu Chatsworth (Devonshire) 141, 149, 152; in Glypt. Kopenhagen 121, 149; in Louvre 148.  
 Apollontempel zu Delphi, Giebel vom 196, 198; Skulpturen des 7, 19, 21, 52, 63, 92; Metopen des von Thermos 179.  
 Apollonios 144.  
 Apoxyomenos 59.  
 Archermos 48.  
 Archilochos 105.  
 Ares auf Vasen 183.  
 Argo (-metope) 16.  
 Argonautensage, -zug 15 f.  
 Aristionstele, sog. 20, 34, 113, 117, 179.  
 Aristogeiton 72, 137 ff.; s. auch Harmodios.  
 Aristokles 179.  
 Aristoteles, Pseudo- 97.  
 Arkadien, Münze von 184.  
 Äschylos 45.  
 Assos 7.  
 Assyrische Reliefs 108; Relief von Khorsabad 89.  
 Atalante 168.  
 Athena 5, 6, 82; vom Äginetentempel 58, 62, 125, 200 ff.; vom Giebel des Apollontempels in Delphi 9, 92, 196, 210; Bronzestatue in Florenz 165; sog. Campana 165; in Dreifußraub 197; flachgegossene im ath. Nat.-Mus. 58; vom Gigantengiebel d. Akrop.-Mus. 63, 126, 138 f.; vom Knidierfries 199; sog. Lemnia 135, 166; im Megarergiebel zu Olympia 192; in der Glypt. München 165; Akrop.-Mus. Nr. 140: 57, 163; sog. Parthenos 57, 135, 163; im Porosgiebel 10, 18, 20 f., 53, 122, 192; -Kopf in Glypt. München 149; auf Silbermünze von Kyzikos 183; Nr. 617 und 654 im Akrop.-Mus. 3; -Statue sitzende im Akrop.-Mus. Nr. 625: 58, 63, 64, 65, 75, 139; -Statuette aus Bronze von der Akropolis 165.  
 Athenerschatzhaus zu Delphi 28, 109, 112, 119, 187, 201, 214; Metopen des 58, 66, 117, 131, 136 (Abb.), 139 f., 181, 201.  
 Athenis (Bupalos und) 73, 195.  
 Athletenkopf aus Perinth 140 (Abb.), 142, 154.  
 Attische Porosskulpturen 4 ff., 53; s. auch unter Poros.  
 Augustus 73, 195.  
**Bakchylides** 156, 215, 216.  
 Bathykles, 6, 190.  
 Bemalung der Skulptur 9 f. („Typhon“), 76 ff., 5, 11, 20, 34 f., 54 f., 170, 192 (Megarergiebel), 194 (Gigantengiebel), 198; der Ägineten 208 f.; der Olympia-skulpturen 224.  
 Biton 37.  
 Blaubart sog., s. Typhon.  
 Boëthos 121.  
 Bogenschütze im Akrop.-Mus. 70, 131.  
 Böotien 4 u. passim.  
 Branchidenstatuen von Milet 51.  
 Bronzefiguren im ath. Nat.-Mus. 58; -Köpfe im ath. Nat.-Mus. 100, 144, 152; aus Kythera in Berlin 113; Statuette im Louvre 116; in Boston 166.  
 Brygos 133.  
 Bupalos s. Athenis.  
 Butades 189 f., 195.  
 Chaldäische Reliefs 108.  
 Cheirisophos 39.  
 Cheramyessstatue 46, 49 (Abb.) f., 73, 122.  
 Chersiphron 39.  
 Chios 23 u. passim.  
 Chrysothemis 39.  
 Cicero 42, 92.  
 Clemens s. Klemens.  
 Corneto, Schale aus 184.  
 Dädaliden 1, 14, 39.  
 Dädalos 1, 141; Söhne des 1.  
 Deidameia 221.  
 Delos, Gewandtorsen von 52, 73.



- Delphi 6, 7, 10, 15, 16, 19, 20, 28, 28, 37; Giebel des Apollontempels 196, 198; Athenerschatzhaus in 28, 109, 112, 119, 187, 201, 214; Karyatiden des 73, Metopen des 58, 66, 117, 131, 136 (Abb.), 139 f., 181, 201; Jünglingsfiguren s. unter J.; Schatzhaus der Knidier(?) in 6, 21, 28, 52, 114, 127, 194, 195, 196 ff., 201, 208; Fries des 17, 64, 79, 92, 109, 113, 125, 180, 198; Giebel des 194, 195, 196 ff., 201, 208; Nike von, s. unter N.; Sikyonerschatzhaus in, Metopen des 10, 15 (Abb.)f., 20, 49, 57, 79, 92, 109, 113, 184; Wagenlenker s. unter W.
- Demarceion 114, 152, 153, 154.
- Demeter, sog. mit dem Schleier in Berlin 147, 167; D. auf Vasen 183; -Heiligtum 46 f.
- Demokritos 80, 97, 98.
- Dermys und Kitylos, Grabstele des 4, 20, 25 f., 30, 33, 109, 110, 137, 186.
- Dexileos 119.
- Deukalion 16.
- Diadumenos 120, 154, 161, 175.
- Diana, sog. von Portici 77.
- Didymaion 42, 84.
- Dionysos 1, 92, 196; auf dem Fries des delph. Knidier(?)schatzhauses 114.
- Dioskorides 90.
- Dioskuren 15, 16.
- Dipoinos (und Skyllis) 36, 39, 73.
- Diskobol, Bronzestatuette 115; des Myron 142, 157 ff. (Abb.); Reliefkopf eines D. in Athen 110.
- Dornauszieher 121, 141, 148 f. (Abb.), 150, 152, 157, 225; Kopf des, 149 (Abb.).
- Doryläon, Stele aus 110.
- Doryphoros 120, 161.
- Drakon 13.
- Dreifußraub, Giebel mit Darstellung des in Delphi 93, 197 f.
- Duris 133, 183, 214 f.
- Eber, Porosfragment der Akropolis 5.
- Elektra 144, 165.
- Eleusinisches Relief, sog. 121, 149 (Abb.), 150, 185, 218.
- Eleusis 93.
- Eleutherna, Frauenstatue aus, 4, 13, 18, 25 (Abb.), 38, 46, 110, 122.
- Empedokles 91, 97.
- Endoios 75.
- Enface-Reliefköpfe im Akrop.-Mus. 3, 13, 79, 92, 102.
- Entblößung, s. Nacktheit.
- Ephebenkopf Nr. 689 d. Akrop.-Mus. 39, 67, 70, 72, 83, 107, 114, 116, 117, 118, 120, 123, 128, 131 (Abb.), 132 ff., 141, 145, 152, 163, 165, 167, 171, 214, 226.
- Erechtheion 59.
- Erechtheus 8.
- Eros, Statue des 121, 150.
- Esquilinische Venus, sog. 145, 173 ff. (Abb.).
- Etruskische Giebelmalereien 190 f.
- Euenos 215, 216.
- Eumares 66.
- Euphronios 133, 134, 183, 184.
- Europa 15 ff.
- Eurykleia 170.
- Eurytion 222.
- Eutelidas 39.
- Euthydikosbasis, sog. 10, 66, 68.
- Françoisvase, sog. 54, 66, 124.
- Frauenkopf aus Ägina 35, 125; im Akrop.-Mus. Nr. 660: 112; Akrop.-Mus. Nr. 696: 69 (Abb.); ath. Nat.-Mus. Nr. 17: 126; Statue einer dahineilenden 163, 174 (Abb.), 176, 177; aus Eleutherna 4, 110 etc.; in dorischer Tracht 151, 156, 157, 164 f. (Abb.), 166; in jonischer Tracht 162 (Abb.), 166, 168; sitzende im Akrop.-Mus. Nr. 618: 58, 60, 61, 65, 86, (Abb.) 72, 84, 86, 90; ebd. Nr. 619: 19, 32, 46, 48, 49, 50, 51, 59, 63, 73, 126; ebd. Nr. 620: 58; -statuen älteste 46 ff.; s. auch unter Mädchenstatuen.
- Gelon 150, 151.
- Gewandstatue, männliche im Akrop.-Mus. 61, 64, 67 (Abb.), 72, 86, 177; weibliche s. unter Mädchenstatuen.
- Giganten, d. Apollontempels zu Delphi 7; -giebel des ath. Hekatompedon 13, 28, 79, 93, 138, 140, 179, 193 ff.; -kampf 192 ff., von Pergamon 121, 182.
- Girgenti, Knabenfigur von 134.
- Glaukias 156.
- Glaukos 184.
- Gorgoneion im Akrop.-Mus. 111, 184, 186.
- Grabrelief, barbarisches 26; der Philis 176, 180; s. auch u. Stele.
- Grazien, Relief der 63, 78, 125, 127, 187.
- Hades auf Vasen 183.
- Hageladas 131, 136, 144, 156, 157, 160.
- Hagia Triada 27.
- Harmodios, Kopf des 119, 140 (Abb.), 158; Statue des 72, 137 ff., 138 (Abb.), 153.
- Harpyenmonument, sog. von Xanthos 73.
- Hegias 136, 137, 156, 157.
- Hekatompedon 6, 8, 10, 11, 13, 191, 193 ff.
- Hellen 16.
- Hera, Kopf der aus Olympia 2 f., 14, 122, 186, 211.
- Heraion in Selinus 135, 141, 152.
- Herakleitos 97.
- Herakles, und Acheloos 184; sog. der Ägineten 157, 206 f.; auf Metopen d. delph. Athenerschatzhauses 112; im Dreifußraub 197; kleine Figur d. H. im Akrop.-Mus. 10; und Hydra, Giebelrelief ebd. 5 ff., 9, 11, 14, 27, 28, 191; vom sog. Knidierfries 93, 113, 198, 210; und Oeneus 37; auf Metopen der selinuntischen Tempel 14, 37, 141; und Theseus 28, 118, 188, 214; und Triton 6, 7, 17, 186; auf Vasen 184.
- Herme der Villa Ludovisi 119.
- Hermes 115; Statue des von Praxiteles 79, 148, 150; Statuette des im Akrop.-Mus. 20.
- Herodotos 45, 47, 53, 120, 209.
- Hestia Giustiniani, sog. 57, 116, 126, 145, 151, 156, 157, 163, 165 ff. (Abb.), 226.
- Hieron, Maler 133, 154, 183; Tyrann von Syrakus 150.
- Hipparchos 137.
- Hippodamia 217, 219.
- Hippokratos 97.
- Hippomenes 169.
- Hipponikos 167.
- Homer 1, 8, 72, 82, 90, 92.
- Hoplitodrome, s. Läufer.
- Horatius 167.
- Hydra und Herakles, Giebelrelief 5 ff., 9, 15, 93, 117, 191, 192; auf Kypseloslade 5; am amykl. Thron 5; Vsbild 5, 197.
- Hydrophore sog., Porosstatuette im Akrop.-Mus. 10, 17, 21, 53, 93.
- Hymettos 19.
- Idas 16, 215.
- Idole 1.
- Jolaos 5 f., 113, 117.
- Jünglingsfigur aus Aktion 34, 110, 111; aus Böotien 36 f., 37 (Abb.); aus Delphi 25 (Abb.), 37 f., 47, 104, 109, 110, 112; aus Kalywia 29, 32, 33, 35, 36, 112; in Glypt. Kopenhagen 117; aus Melos 29, 32, 33, 109, 111, 112; aus Orchomenos 31, 110, 111; aus Ptoon 32, 35 ff., 38 (Abb.), 41 f., 112, 115, 123, 214; aus Tenea s. d.; aus Thera 29, 30, 31, 32, 35 f., 109, 111; im Akrop.-Mus. Nr. 698: 131, 132, 133, 134, 141, 152; im ath. Nat.-Mus. Nr. 1904: 29, 109; -kopf ath. Nat.-Mus. Nr. 15: 2, 29, 36, 102, 103, 112; ebenda Nr. 63: 30, 112; ebenda Nr. 64: 112, 180; ebenda Nr. 6440 aus Olympia: 39, 100, 113, 115; in Berlin 117; im Braccio Nuovo 146; in Glypt. München 150; Jünglingsstatuette von der Akropolis 35 (Abb.), 36; Jünglingstorso im Akrop.-Mus. Nr. 665: 112; ebenda Nr. 692: 135; von Naxos 110; s. auch unter Apollines.
- Kachrylion 183.
- Kaineus 222.
- Kalamis 146, 156, 157, 167, 169, 225.

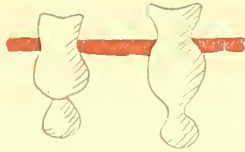
- Kalbträger sog. 17, 19 ff., 79, 109, 111, 113, 137.  
 Kallias 167.  
 Kallirrhoe 184.  
 Kallon 156, 157.  
 Kämpferstatue im Akrop.-Mus. 139.  
 Kanachos 42, 140, 157.  
 Karyatiden aus Delphi 52, 73, 74; von Erechtheion 59.  
 Kassandra 174.  
 Kastor (u. Polydeukes) 16.  
 Kerkopen 14, 197.  
 Kerkyon auf einer Metope des Thesion 118.  
 Kitharöden 16, 17; -Apollon 16, 178.  
 Kitylos, s. Dermys.  
 Kladeos 118, 219, 225.  
 Klemons von Alexandrien 136.  
 Kleobis 37.  
 Knidier(?)schatzhaus zu Delphi, Skulpturen des 6, 21, 28, 52, 114, 127; Fries des 17, 64, 79, 92, 109, 113, 114, 125, 180, 198, 211; Giebel vom 21, 194, 195, 196 ff., 201, 208.  
 Köpfe, im Akrop.-Mus. Nr. 17: 126; Nr. 605: 72, 78; Nr. 616: 126; Nr. 617: 123; Nr. 621: 79, 112, 119, 140; Nr. 636, 639, 640, 641, 643, 645, 646, 649, 650, 659, 664: 125; Nr. 648: 72, 125; Nr. 651: 123, 125; Nr. 653: 113, 125; Nr. 654: 70, 122, 123, 125; Nr. 660: 125, 126; Nr. 661: 125, 126; Nr. 662: 80, 123, 125, 127; Nr. 663: 113, 124, 140; K. der Figur Nr. 698: 116; Nr. 696: 69 (Abb.), 70, 87, 93, 125; im ath. Nat.-Mus. Nr. 61: 112, 118; Nr. 1933: 115; Nr. 1936: 115; Nr. 9935: 115, 116; K. einer Gottheit in Florenz 169; weiblicher K. in Florenz 148.  
 Kresilas 155.  
 Kreta 4, 13, 27, 28 u. passim.  
 Kretische Freskomalereien 108.  
 Kritios (und Nesiotes) 119, 135, 136, 137 f., 140, 141, 146, 156, 158.  
 Kuh des Myron 159 f.  
 Kypseloslade 5.  
 Laches 183.  
 Ladas 148, 159.  
 Lapithen 105, 107, 119, 120, 216, 220 f. Läufer, Stele eines 72, 87, 105, 109, 112, 113, 121, 134, 138, 141, 180 f., 181 (Abb.).  
 Leda mit dem Schwan 178.  
 Lemnia s. Athena 135, 166.  
 Lokris 15.  
 Löwen, Poros- 4 f., 11, 191; -köpfe der Marmorsima des Peisistr. Hekatomp. 79, 82, 93; -tor 190, 191.  
 Lukianos 167.  
 Lyseasstele, sog. 179.  
 Lysippos 59.  
 Lysis 183.  
 Mädchen,-statuen des Akrop.-Mus. 3, 8, 21, 51—96, 105, 106, 123, 133, 176, 199, 200, 211, 213; im bes. Nr. 589: 21; Nr. 593: 20, 47 (Abb.); Nr. 594: 78 (Abb.), 124, 127; Nr. 595: 124; Nr. 598: 66 (Abb.) 121, 124; Nr. 666: 48, 125; Nr. 669: 58 (Abb.), 125, 126; Nr. 670: 63, 92 (Abb.), 124, 125; Nr. 671: 60 (Abb.), 63, 124, 125, 126; Nr. 672: 63 (Abb.), 124, 125; Nr. 673: 41, 74 (Abb.), 113, 124, 125, 126; Nr. 674: 62 (Abb.), 123, 124, 125; Nr. 675: 71 (Abb.), 124, 125, 126; Nr. 676: 83 (Abb.), 120, 124, 125, 126; Nr. 677: 19, 32, 48, 49, 50 f. (Abb.), 100, 123, 124, 125, 126; Nr. 678: 59 (Abb.), 113, 123, 125, 127; Nr. 679: 21, 48, 52 f. (Abb.), 56 f., 113, 124, 125, 127, 163, 164; Nr. 680: 90 (Abb.), 123, 125; Nr. 681: s. unter Antenor; Nr. 682: 81 (Abb.), 121, 123, 124, 125, 126; Nr. 683: 63, 95 (Abb.), 123, 125; Nr. 684: 94 (Abb.), 106, 125, 126, 133; Nr. 685: 64 (Abb.), 124, 125; Nr. 686: 95 (Abb.), 107, 124, 125, 126, 134; Nr. 687: 48, 123, 124, 125; Nr. 688: 48, 107, 123, 124, 125, 126; aus Samml. Baracco 51, 109, 118; aus Glypt. Kopenhagen 58, 59; -kopf von Ägina 125.  
 Magnesia, Torso aus 110.  
 Marpessa 215.  
 Marsyas des Myron 157 f.  
 Medea-Relief, sog. 185.  
 Medusa 14.  
 Megara, Stele aus 119.  
 Megarer, Giebel vom Schatzhaus der M. zu Olympia 28, 79, 93, 192 f., 194, 195, 198, 203, 204, 206, 208, 211.  
 Melas 73.  
 Meleager 82.  
 Menelaos 82.  
 Metrodoros 80.  
 Münchner König, sog. 143.  
 Münze von Akarnanien, Arkadien, Elektronhekte, Elektronzwölfel und Münze mit Athena von Kyzikos, M. von Kypros, Neapolis, Phaselis, Phokäa, Täththivächi 184, von Selinunt 134, Zehndrachmenstück von Syrakus s. unter Demarateion.  
 Musagetes, Apollon- 177; s. auch unter Kitharöden-.  
 Mykene, sog. Löwentor von 190, 191; Mykenäer 27; Mykenische Goldmaske 108; Kultur 5, 108, 190; Malereien 79, 92, 108.  
 Myron 142, 157 ff.  
 Nacktheit in der älteren griechischen Kunst 27 ff.; der weiblichen Statuen 173 ff.  
 Naxos 22, 52, 110.  
 Nereidemmonument, sog. aus Xanthos 177, 178.  
 Nesiotes, s. Kritios.  
 Nikandre von Naxos 46, 47 f., 51, 52, 54, 57, 96.  
 Nike, im Akrop.-Mus. Nr. 690: 58, 63, 74, 113, 124, 127, 133, 163; Nr. 691: 58, 124; Nr. 693: 58, 63, 65, 125; Nr. 694: 58; aus Delos 37, 48 f. (Abb.), 52, 53, 55, 70, 73, 103, 104, 122, 165, 174; aus Delphi 68, 124; des Paionios 169, 177, 178.  
 Nikebalustrade Athen 178.  
 Nikias 77.  
 Niobiden 177.  
 Odysseus 170.  
 Oeneus (und Herakles) 37.  
 Olympia 28; Hermes des Praxiteles in O. s. unter H.; Nike des Paionios s. unter Nike; Schatzhäuser in O. 190; Megarerschatzhaus s. unter M.; Skulpturen (Giebelskulpturen) des Zeustempels zu O. 107, 116, 118, 121, 128, 135, 141, 145, 151, 152, 157, 158, 164, 169, 174, 175, 176, 177, s. auch unter Zeus; Bronzekopf aus O. 39, 100, 113, 116, 188, 208, 215 ff., 216 (Abb.).  
 Oinomaos 165, 215, 217, 219.  
 Onatas 136, 156, 157.  
 Onesimos 183, 184.  
 Orchomenos 183, 184.  
 Orestes und Elektra, sog. Gruppe 144, 165.  
 Orpheus 16; -Relief, sog. 185.  
 Orsippos 28.  
 Otricoli, Zeusbüste von 121.  
 Paionios 169, 178.  
 Paros 22.  
 Parthenon 9; -fries 18, 114, 117, 129, 168; -giebel 188, 225, 226; -metopen 120, 145, 175; -skulpturen 121, 173, 224, 225, 227.  
 Parthenos, sog. Athena 57, 135, 163.  
 Pasiteles 143.  
 Pausanias 28, 82, 92, 156, 157, 167, 215, 219, 221, 222.  
 Peirithoos 216, 220, 222.  
 Peisistratos 13, 51, 58, 62, 73, 179, 191.  
 Peithinos 133, 134, 154, 173, 183.  
 Peloponnesische Kleinbronzen 163.  
 Pelops 215, 217, 219, 225.  
 Penelope, sog. 107, 126, 135, 167, 169 ff., 170 (Abb.), 173, 176, 226.  
 Pergamenische Gigantomachie 120, 182.  
 Perikles, Herme des 152 (Abb.), 155.  
 Perserreiter im Akrop.-Mus. 90, 209.  
 Perseus 14.  
 Pferde im Akrop.-Mus. 79.  
 Phalantos 156.  
 Pherekydeskopf, sog. in Madrid 141.  
 Phidias 121, 131, 136, 152, 157, 160, 163.  
 Phigalietempel, Fries vom 174, 175.

- Philis, Grabrelief der im Louvre 176.  
 Phintias 133.  
 Phryne 176.  
 Pindar 142, 216.  
 Platon 24, 28, 76, 80, 82, 92, 170, 179.  
 Plinius 34, 73, 77, 92, 145, 146, 159, 178, 186, 189.  
 Polydeukes, s. Kastor.  
 Polygnot 145, 178.  
 Polyklet 131, 143, 152, 157, 159, 160, 161.  
 Polymedes 37.  
 Polyzalos 156.  
 Poros 2 u. passim; -giebel des Apollontempels zu Delphi 7, 196; -giebel, attische 4 ff., 191 f., 198; -gruppe des sog. Typhon 4 (Abb.), s. auch unter T.; -kopf im Akrop.-Mus. 10, 53; -skulpturen im Akrop.-Mus. 4 ff., 20, 53, 57, 93, 113, 123, 186; -statue aus dem Ptoon 47.  
 Psoeïdon 82, 193, 196; Bronzestatue des 38, 41 (Abb.), 115.  
 Poseïdonia 180.  
 Praxiteles 77; Hermes des 79, 148, 150.  
 Ptoon 32 u. passim.  
 Pudicitia sog., Statue der 171.  
 Pylades 144.  
 Pythagoras von Rhegion 145.  
 Rampinsche Kopf, sog. 3, 10, 71, 79, 112, 113, 117.  
 Ramses II., Relief des jugendlichen 184.  
 Rayetscher Kopf, sog. 53, 66, 79, 117, 119, 120, 140, 151.  
 Relief, eines Läufers s. d.; zweier Mädchen mit Blumen 179 (Abb.), 181 f.; mit Penelope und Odysseus von Melos 170; mit Reigen tanzenden Mädchen s. Grazien; mit 2 Reitern (aus Olympia) 183; eines Schweinsopfers an Athena 61, 62, 72, 74, 110, 126, 180; der sog. trauernden Athena 107, 128, 151, 163, 165; -fragment d. Akrop.-Mus. mit Peplosfigur 52; -kopf eines Diskobols im athen. Nat.-Mus. 110.  
 Rhapsoden 19.  
 Rhökos 23.  
 Rinderraub, Metopendarstellung 15, 17.  
 Sabouroffscher Kopf, sog. 20 f., 30, 71, 117, 118, 138, 140.  
 Samos 23, 52 u. passim  
 Schweinsopfer, Darstellung eines an Athena s. unter Relief.  
 Selinuntischer Tempel, Metopen des Tempels C 3, 14, 27, 37, 100, 110, 122, 185, 187; des Tempels E (Heräon), 135, 141, 152; des Tempels F 193, 226.  
 Sidqimelek 184.  
 Sikyoner(?)schatzhaus in Delphi 15 ff.; Metopen des 10, 15 (Abb.) ff., 20, 49, 57, 79, 92, 109, 113, 184.  
 Simmias 1.  
 Skyllis, s. Dipoinos.  
 Sokrates 187.  
 Solon 13, 51.  
 Sosandra 107, 167.  
 Spartanische Reliefs, sog. 14.  
 Speerwerfer, Bronzestatue 42.  
 Sphinx im Akrop.-Mus. 35, 111; von Ägina 129, 146, 165; der Naxier 123; Spiegelstützen 163.  
 Stele, sog. des Aristion; eines bärtigen Mannes im athen. Nat.-Mus. 182; eines Hoplitodromen s. Läufer; aus Megara 119; Grabstelen 180.  
 Stephanos, sog. Statue des 135, 142, 143 f. (Abb.), 176.  
 Sterope 217.  
 Sterzing 26.  
 Strangfordsche Apollon, sog. 30, 31, 32, 42, 115.  
 Strategenporträt in Glypt. München 115.  
 Stier- und Löwengruppen d. Akrop.-Mus. von Marmor 11, 79, 193; von Poros 1 (Abb.), 4 f., 11, 12, 20, 191 f.  
 Syrakus, Dekadrachme von s. unter Demarateion; Tetradrachmen von 151.  
 Tanagra 4, 25, 30.  
 Tänzerinnen von Herculannum 166.  
 Taras 156.  
 Tegea 4; Frauenstatue aus 4, 38, 46, 110, 111, 122.  
 Tenea, Apollon von 10, 17, 20, 30, 31, 32, 33, 36 f., 53, 102, 110, 112.  
 Tetradrachmen, attische 126, 134.  
 Terrakotten der Akropolis 62, 80, 92, 210; -köpfchen aus Olympia 39, 115.  
 Thasos, Relief von 127.  
 Thelephosfries aus Pergamon 182.  
 Theodoros 23.  
 Theophrastos 90, 97.  
 Thera 30, 31, 32.  
 Theseus 28, 118, 122, 188, 214.  
 Thron der Aphrodite, sog. 107, 168, 169, 171, 172 f. (Abb.), 173, 175, 176, 185.  
 Thukydides 28, 120.  
 Tiergruppen 4 f., 190 ff., 193.  
 Tirynthische Freskomalereien 108.  
 Triptolemos 121, 150.  
 Triton im Giebel 6, 7, 8, 9, 10 ff.; -giebel 6 f., 15, 17, 191, 192; -see 82, 128.  
 Tritopatoren 8.  
 Troilos-Schale 184.  
 Tyndariden 15, 16.  
 Typhon, sog. 4, 7 ff., 8, 18, 19, 20, 27, 79, 82, 89, 93, 112, 113, 117, 124, 191, 198.  
 Tyrannenmörder, sog. 39, 72, 119, 134, 135, 136 ff., 138 (Abb.), 140 (Abb.), 152, 153, 156, 157.  
 Vasen 5, 61, 62, 63, 133, 134, 182, 183, 174, 184.  
 Vitruv 34, 91.  
 Vivencio-Vase sog. 174.  
 Votivrelief an Athena im athen. Nat.-Mus. 183.  
 Wagenbesteigende Frau, sog., Relief im Akrop.-Mus. 114.  
 Wagenlenker von Delphi 10, 83, 119, 120, 131, 133, 135, 140, 150 f. (Abb.), 160, 163; Kopf des 152 (Abb.); im Konservatorenpalast Rom 117, 145, 146.  
 Wasserträgerin s. Hydrophore.  
 Weibliche Figur in Berlin 162 (Abb.), 166, 168; aus Eleutherna 4; der columna caelata des Artemistempels zu Ephesos 111.  
 Wettläuferin, sog. 128, 168 f. (Abb.), 173, 176, 226.  
 Widderkopf an einem Architekturfragment aus Eleusis 93.  
 Xanthos, sog. Harpyenmonument von 73.  
 Xenophanes 96 f.  
 Xenophon 120, 152.  
 Zenon 136.  
 Zeus, sog. Dresdener 165; von Olympia 121; -büste von Otricoli 127; aus einem Porosgiebel 9 (Abb.), 10, 18, 20 f.; Giebelskulpturen des -tempels von Olympia s. unter Olympia; Metopen des 79, 163; Skulpturen des 105, 107, 110, 131, 145, 177, 198.  
 Zugreifender, sog. der Ägineten 115, 116, 134, 135.

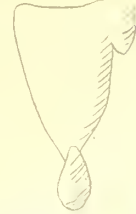




OHRSCHMUCK RECHTS



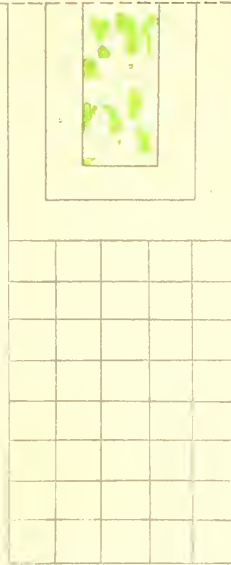
HALSBAND



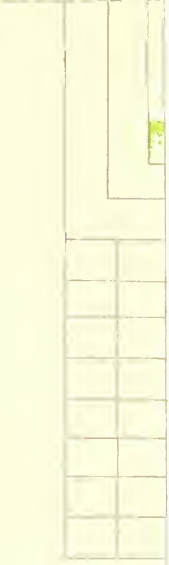
OHRSCHMUCK LINKS



MANTEL



GÜRTEL-ENDE



GÜRTEL-ENDE



FUSSRAND DES GEWANDES





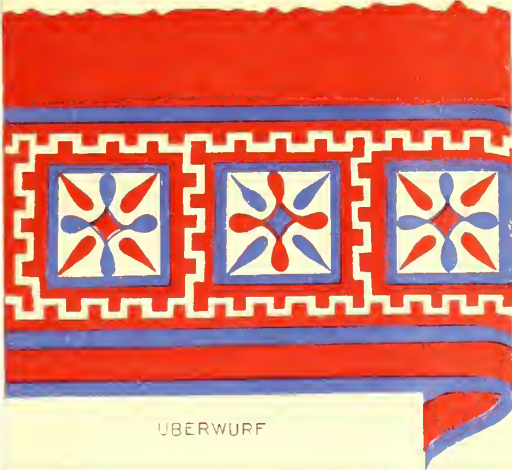
DIADEM

STATUE N° 669.



STREIF AM LINKEN ÄRMEL

BRUCHSTÜCK N° 151.



ÜBERWURF

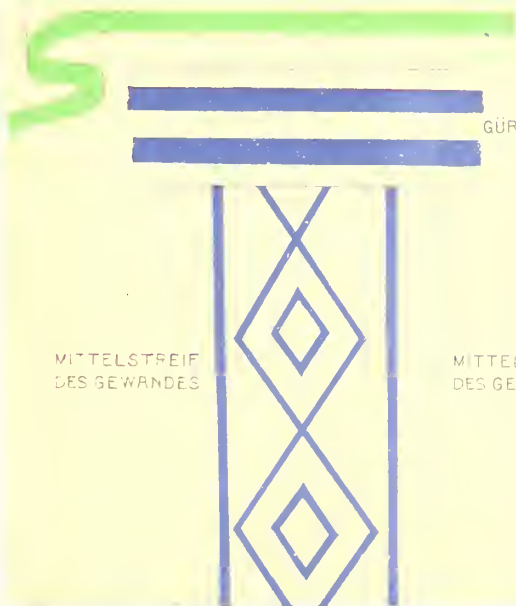
BRUCHSTÜCK N° 613.



ÜBERWURF

STATUE N° 678.

ÜBERWURF



MITTELSTREIF  
DES GEWÄNDES

GÜRTEL BRUCHSTÜCK N° 153.

MITTELSTREIF  
DES GEWÄNDES



STATUE N° 603.

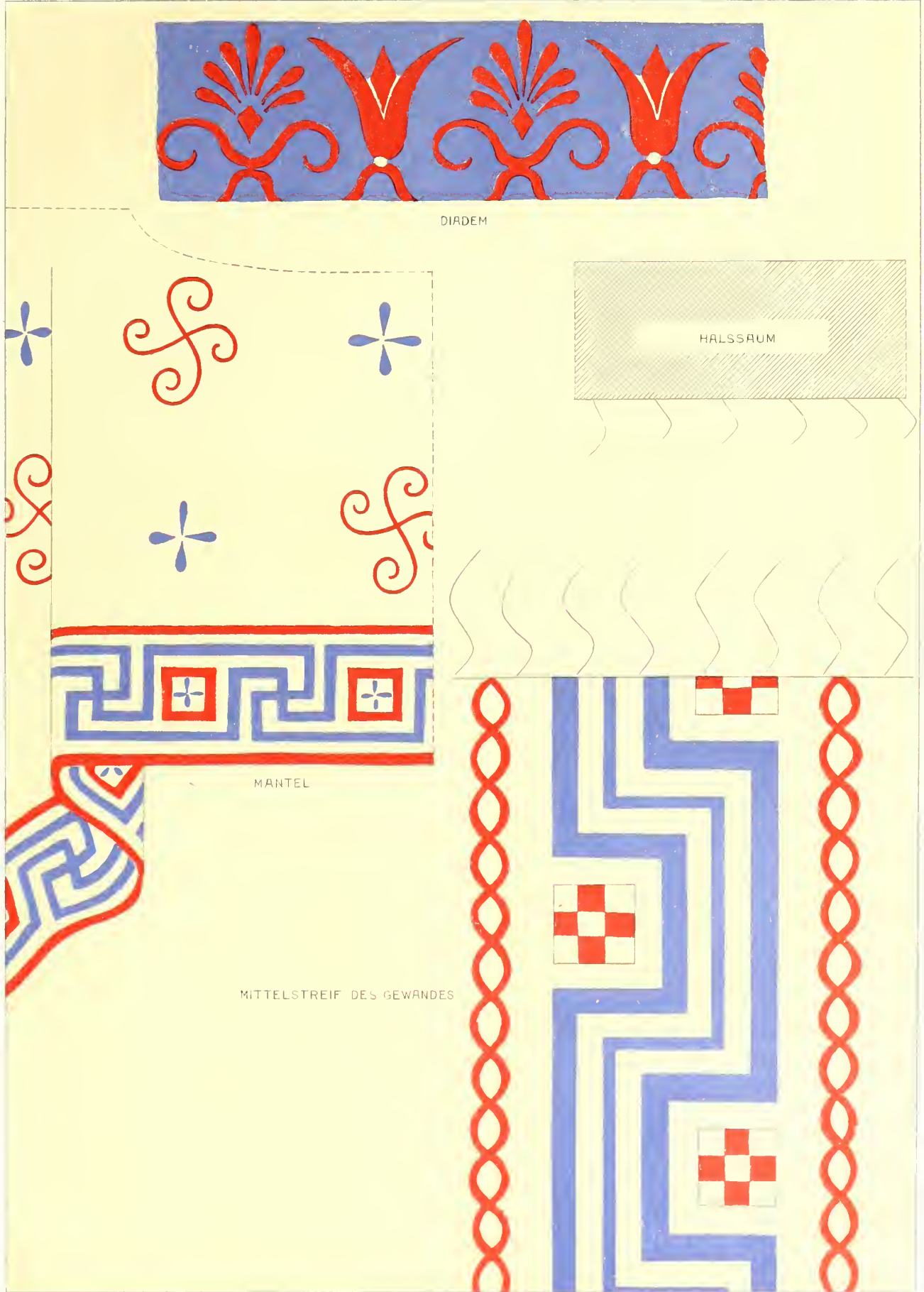
GÜRTEL

MITTELSTREIF  
DES GEWÄNDES

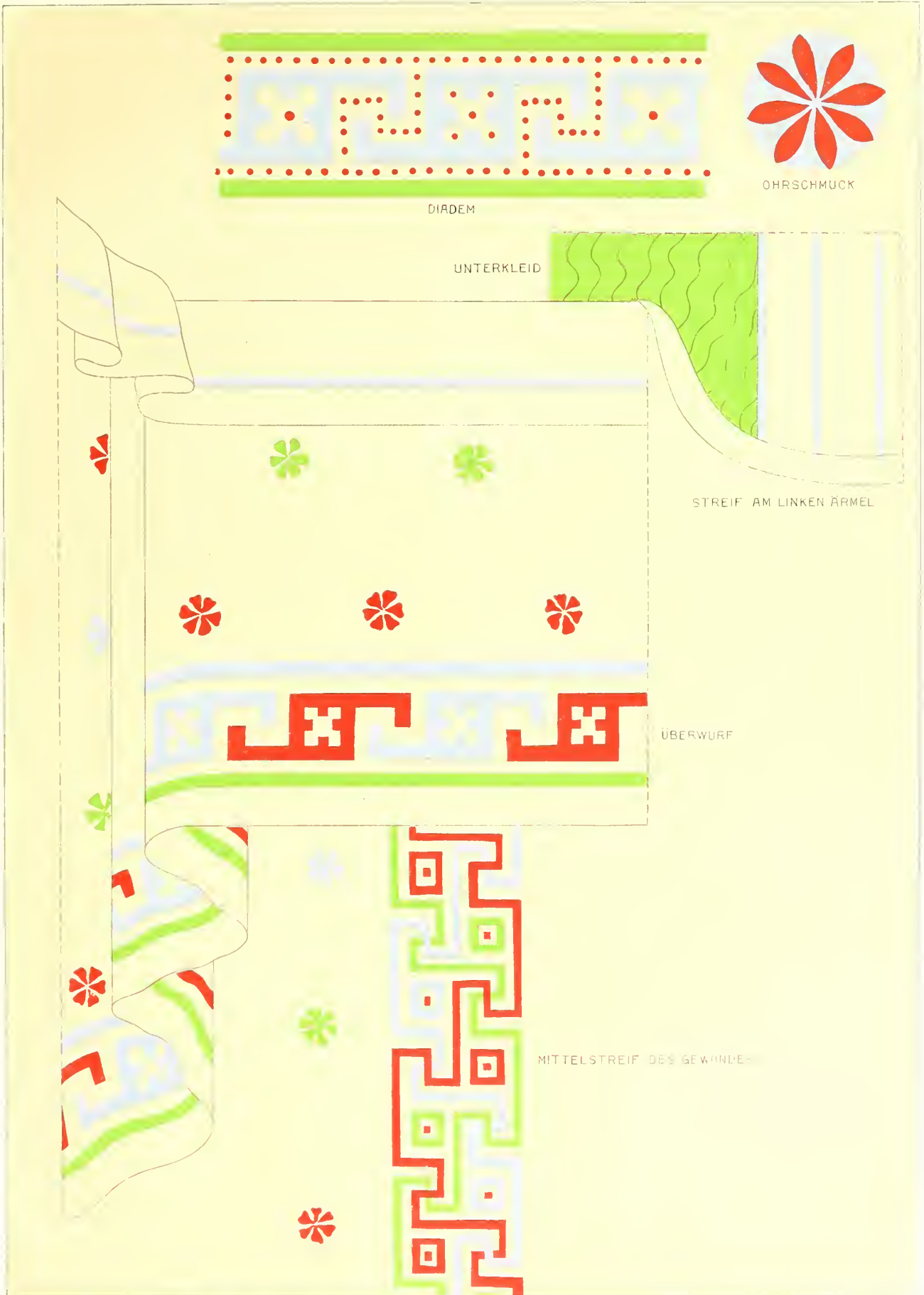










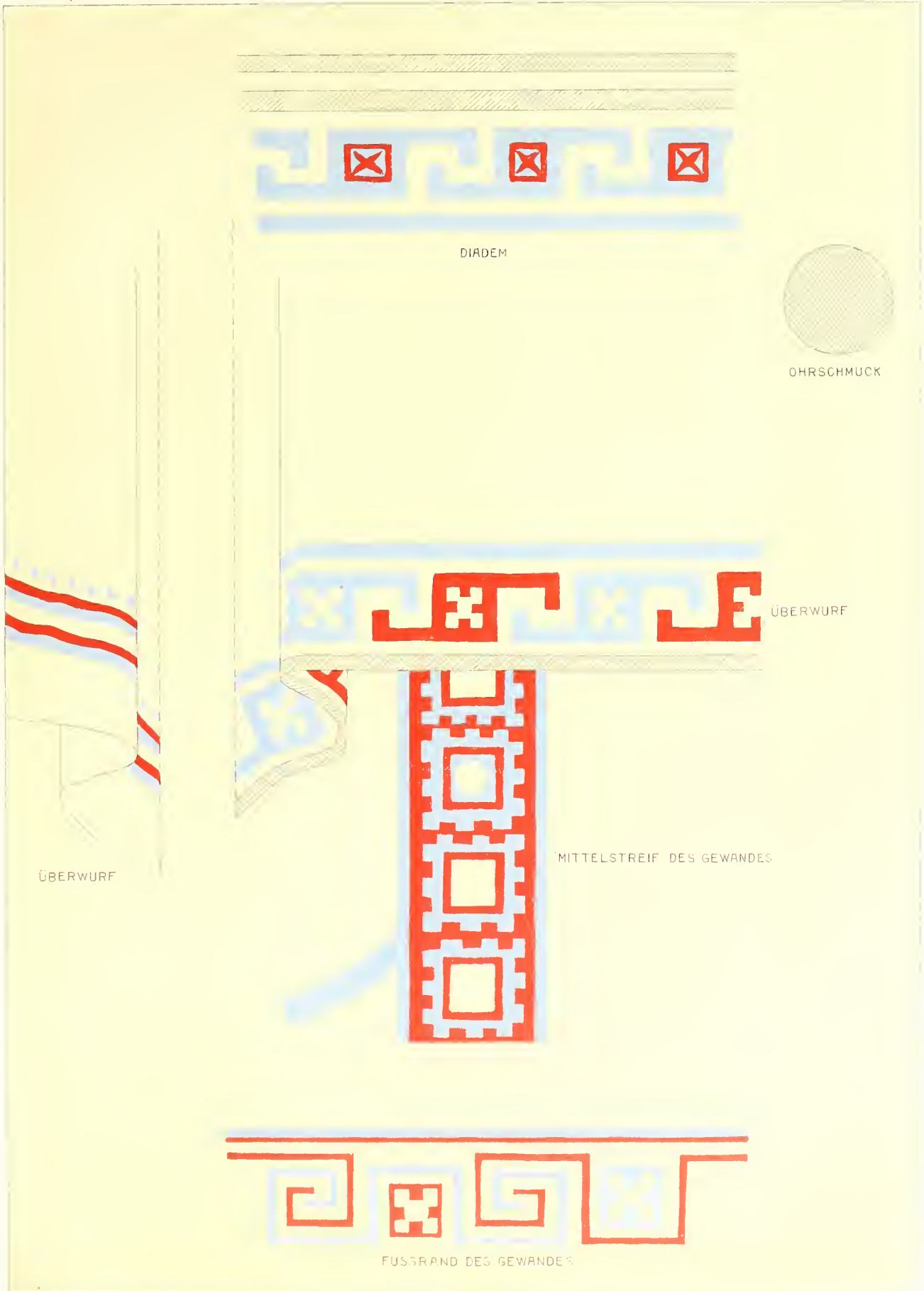


LITH. ANST. HUBERT KÖHLER, MÜNCHEN

C.H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG / OSKAR BECK

STATUE N° 674.





ÜBERWURF

DIADEM

OHRSCHMUCK

ÜBERWURF

MITTELSTREIF DES GEWANDES

FUSSRAND DES GEWANDES





DIADEM



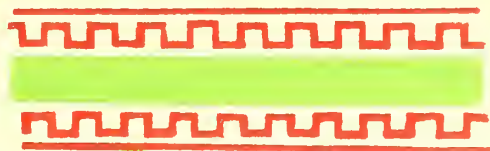
OHRSCHMUCK



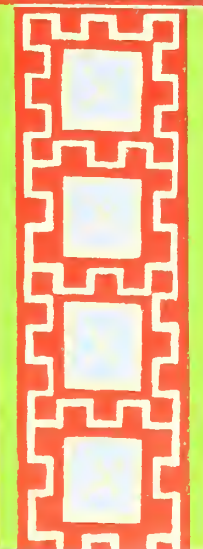
UNTERKLEID



ÜBERWURF



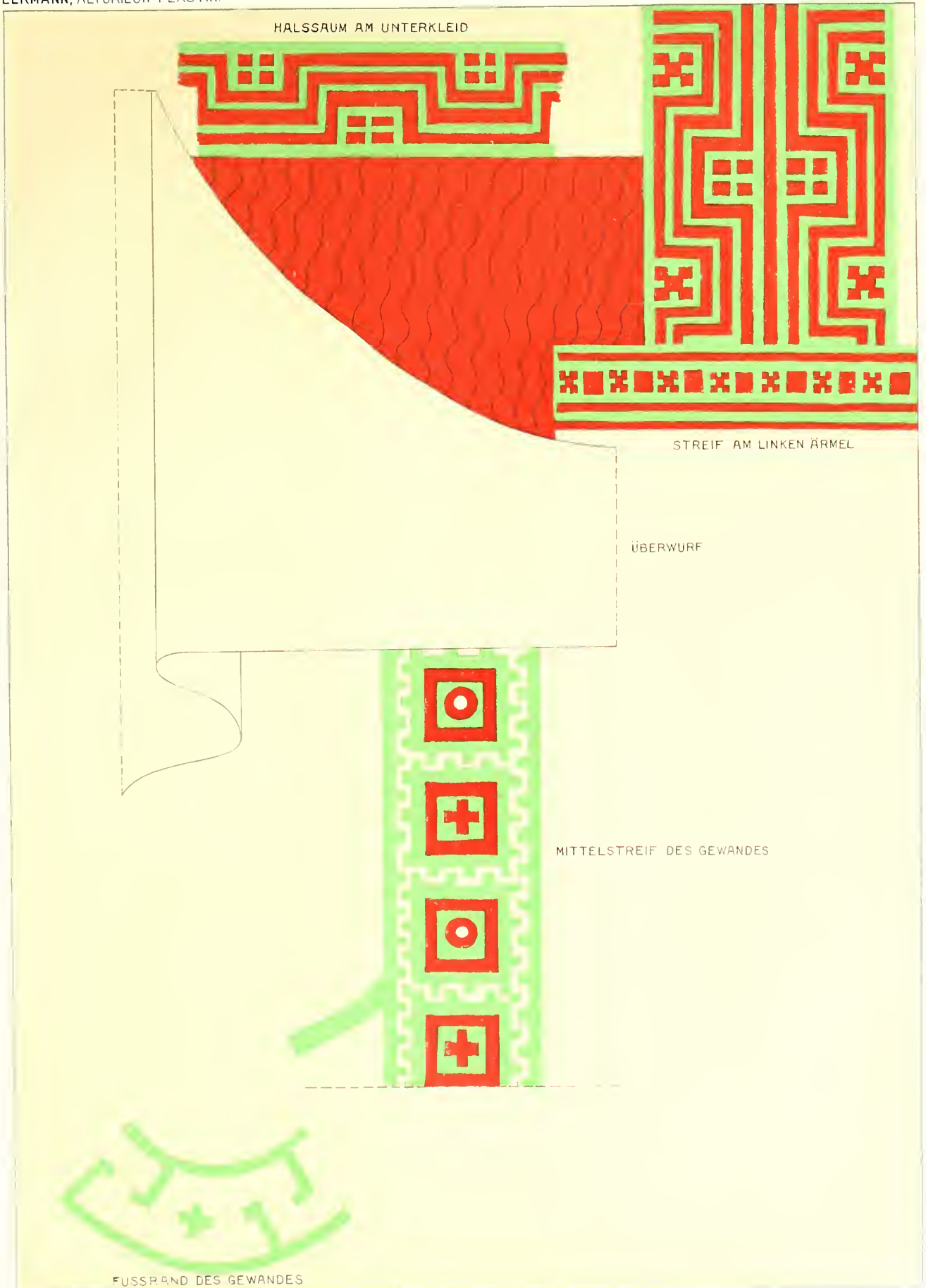
GÜRTEL



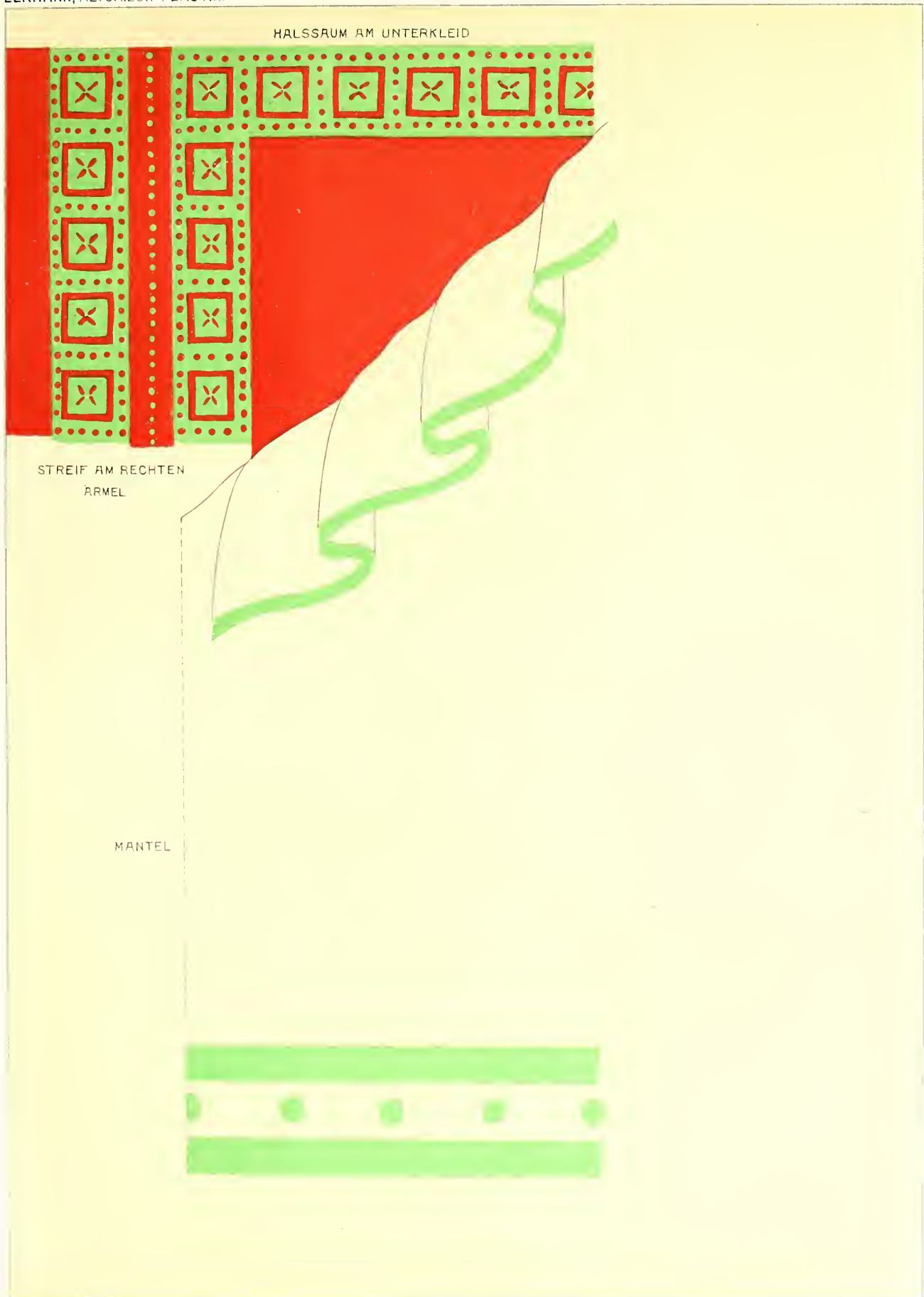
MITTELSTREIF DES GEWANDES





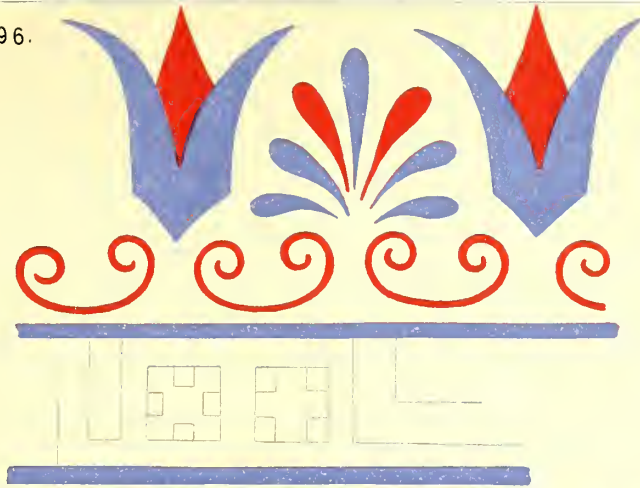








BRUCHSTÜCK N° 696.



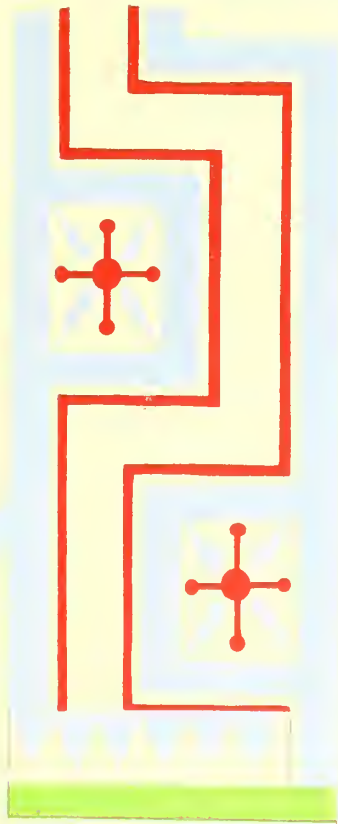
DIADEM



STREIF AM LINKEN ÄRMEL



SAUM DES ÜBERWURFS



MITTELSTREIF DES GEWANDES



FUSSRAND DES GEWANDES



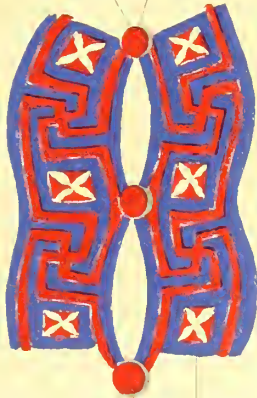
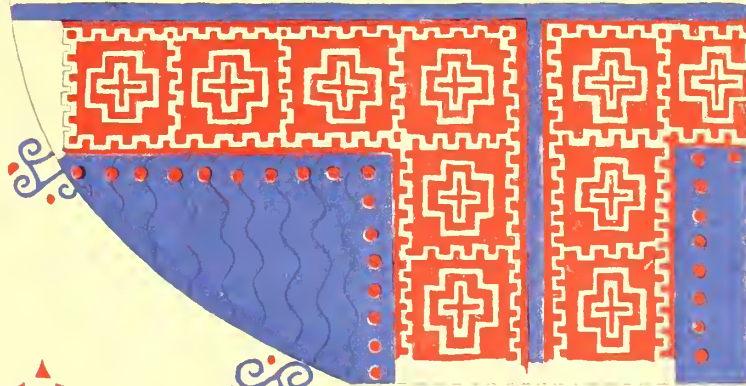


DIADEM

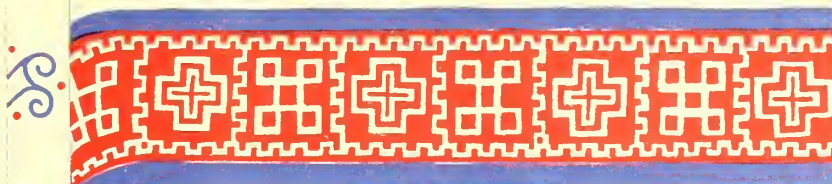


OHRSCHMUCK

UNTERKLEID MIT HALSSAUM U. STREIF AM LINKEN ÄRMEL



STREIF AM RECHTEN ÄRMEL



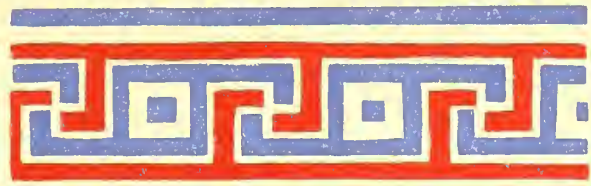
ÜBERWURF



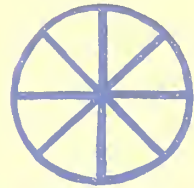
MITTELSTREIF DES GEWANDES







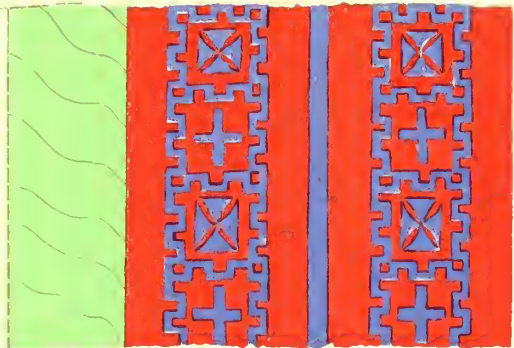
DIADEM



OHRSCHMUCK



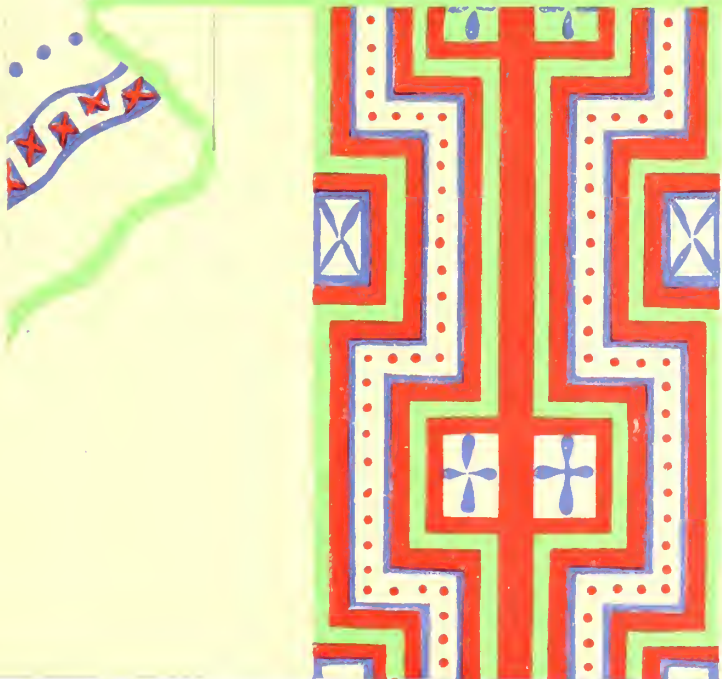
UNTERKLEID



STREIF AM LINKEN ARMEL

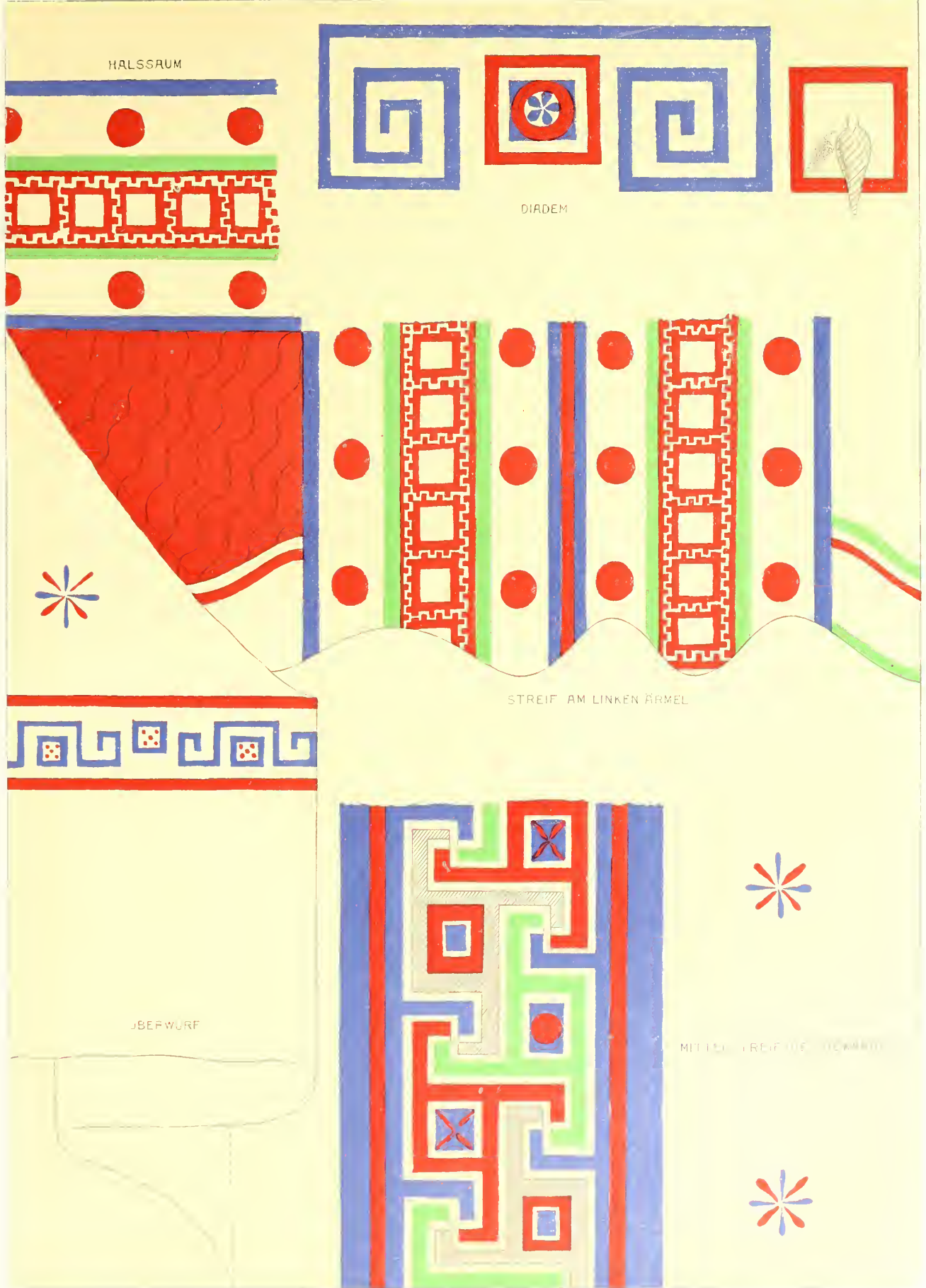


ÜBERWURF



MITTELSTREIF DES GEWÄNDE



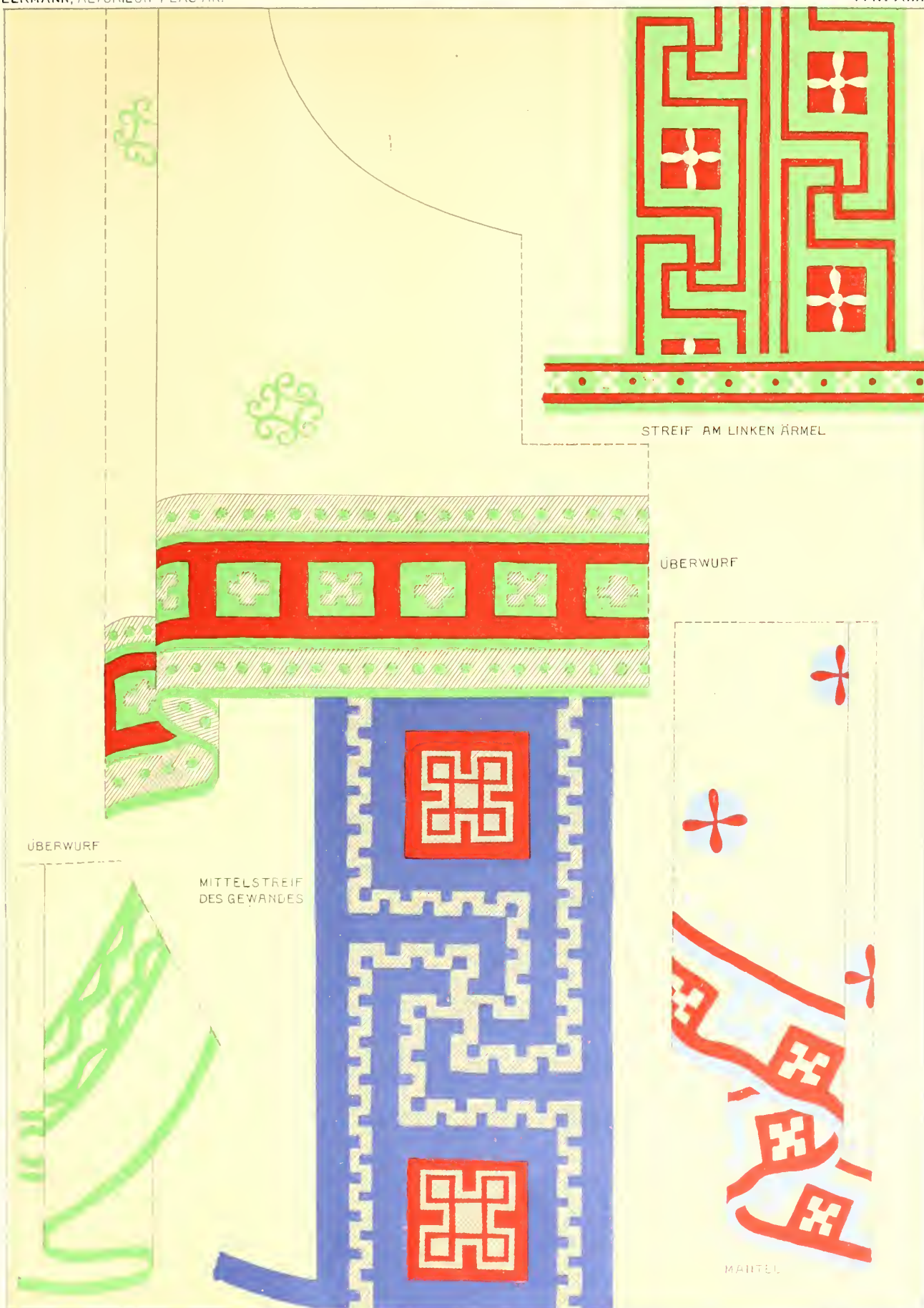


LITH. ANST. V. HUBERT KÖHLER, ...

C.H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG KOSMOS BECK ...

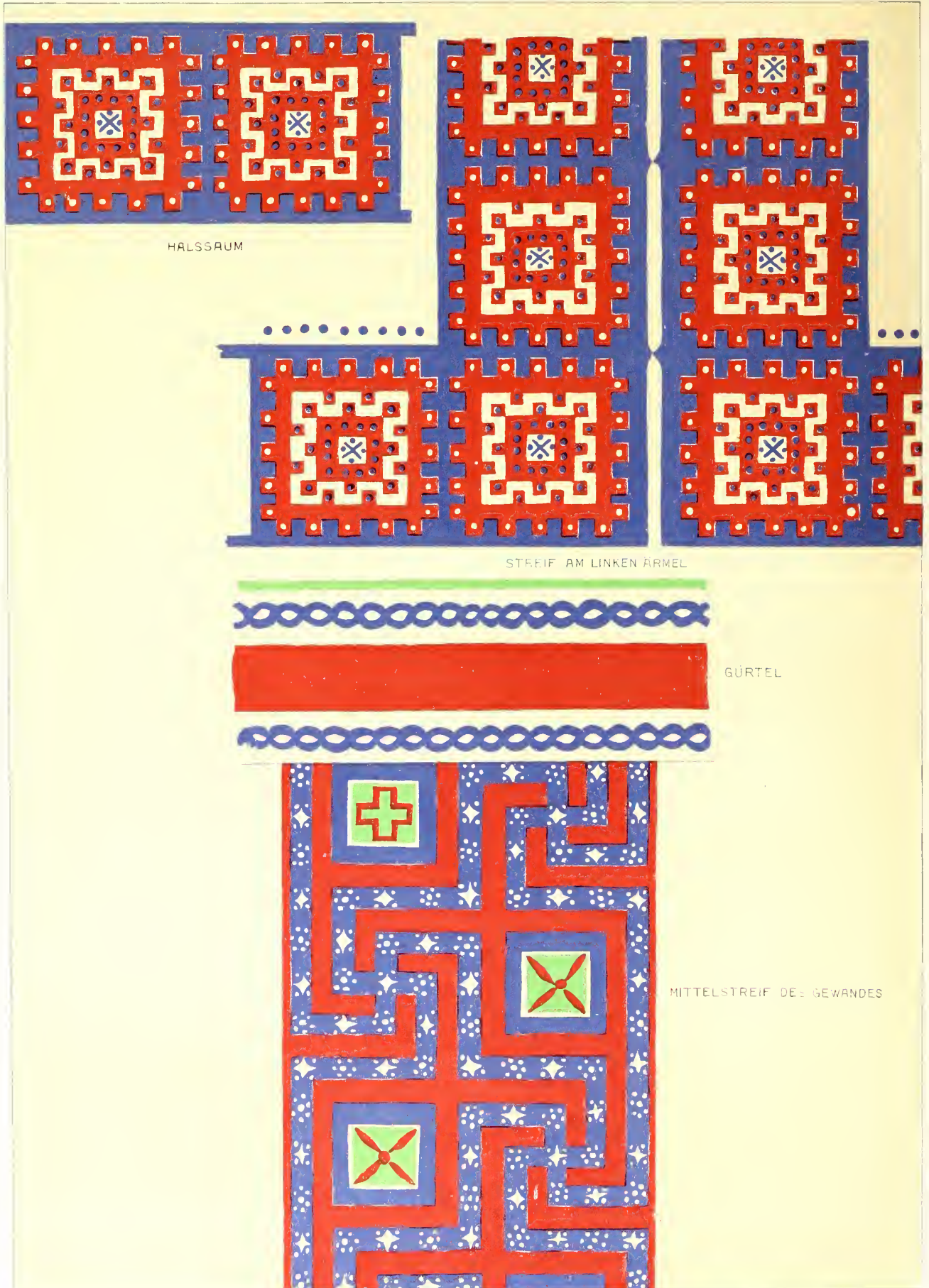
STATUE N° 681.







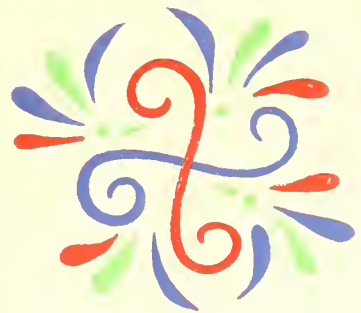
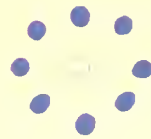
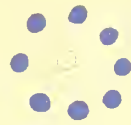
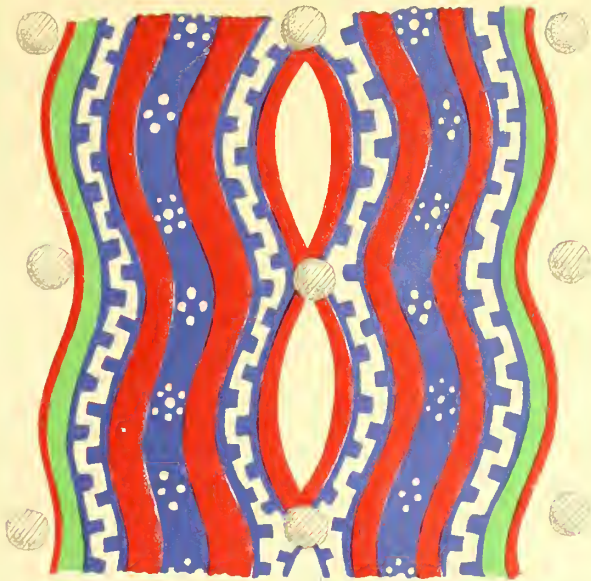




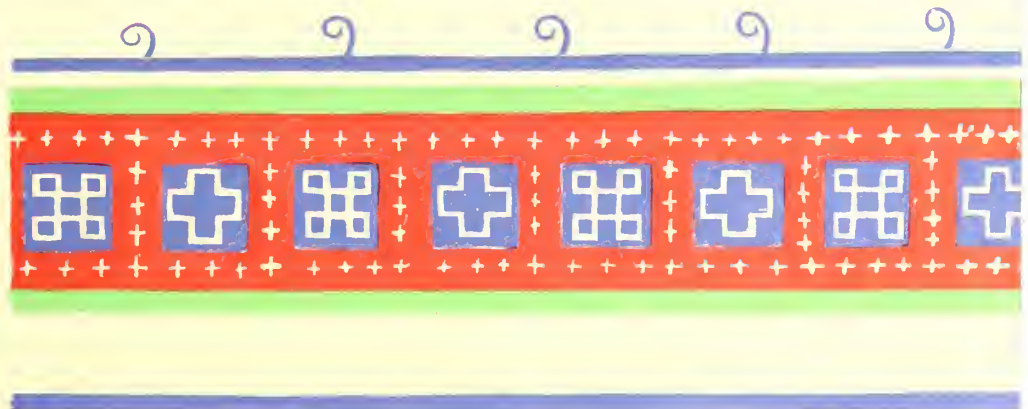
LITH. ANST. V. HUBERT KÖHLER, MÜNCHEN



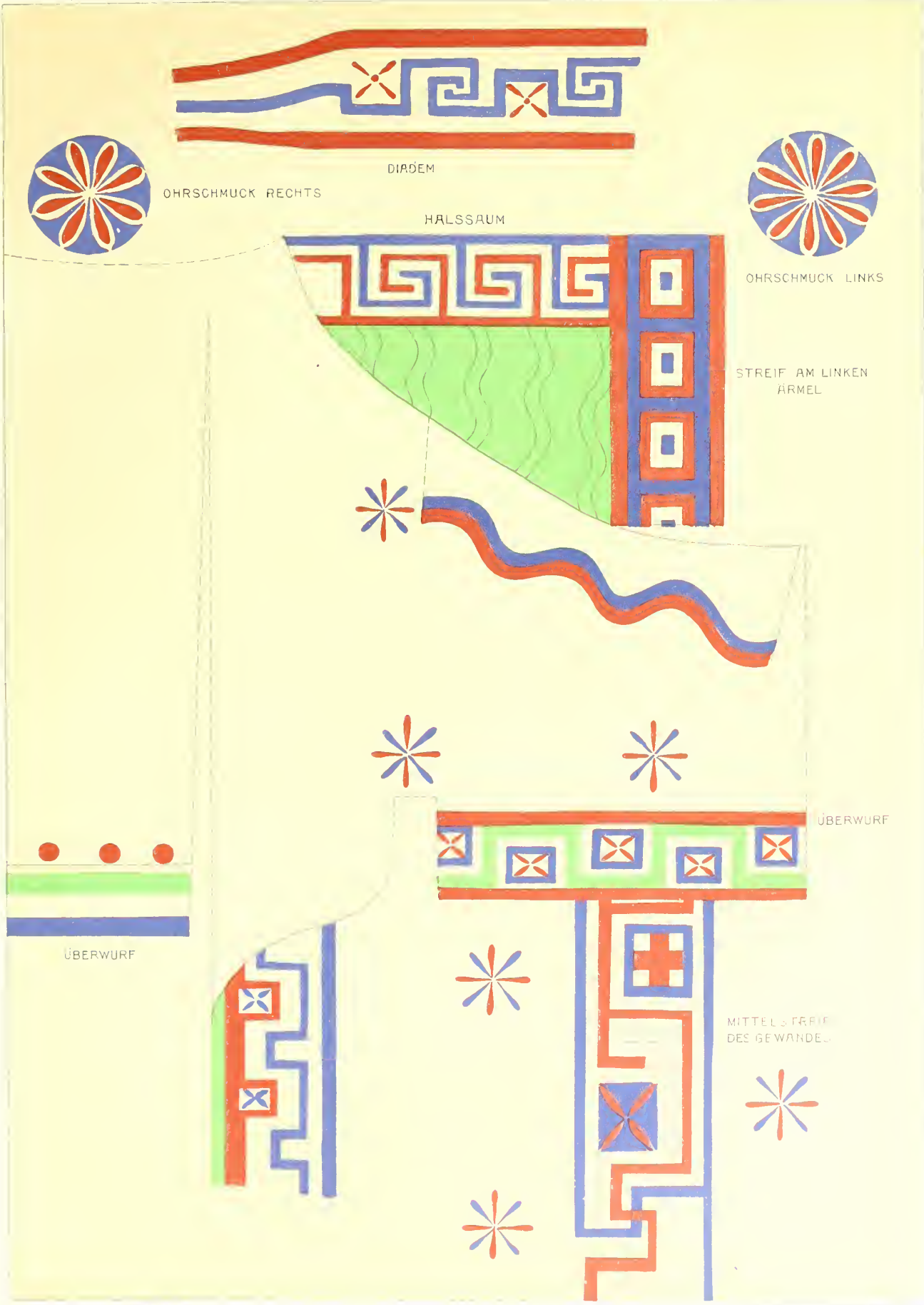
STREIF AM RECHTEN ÄRMEL



ÜBERW. JRF





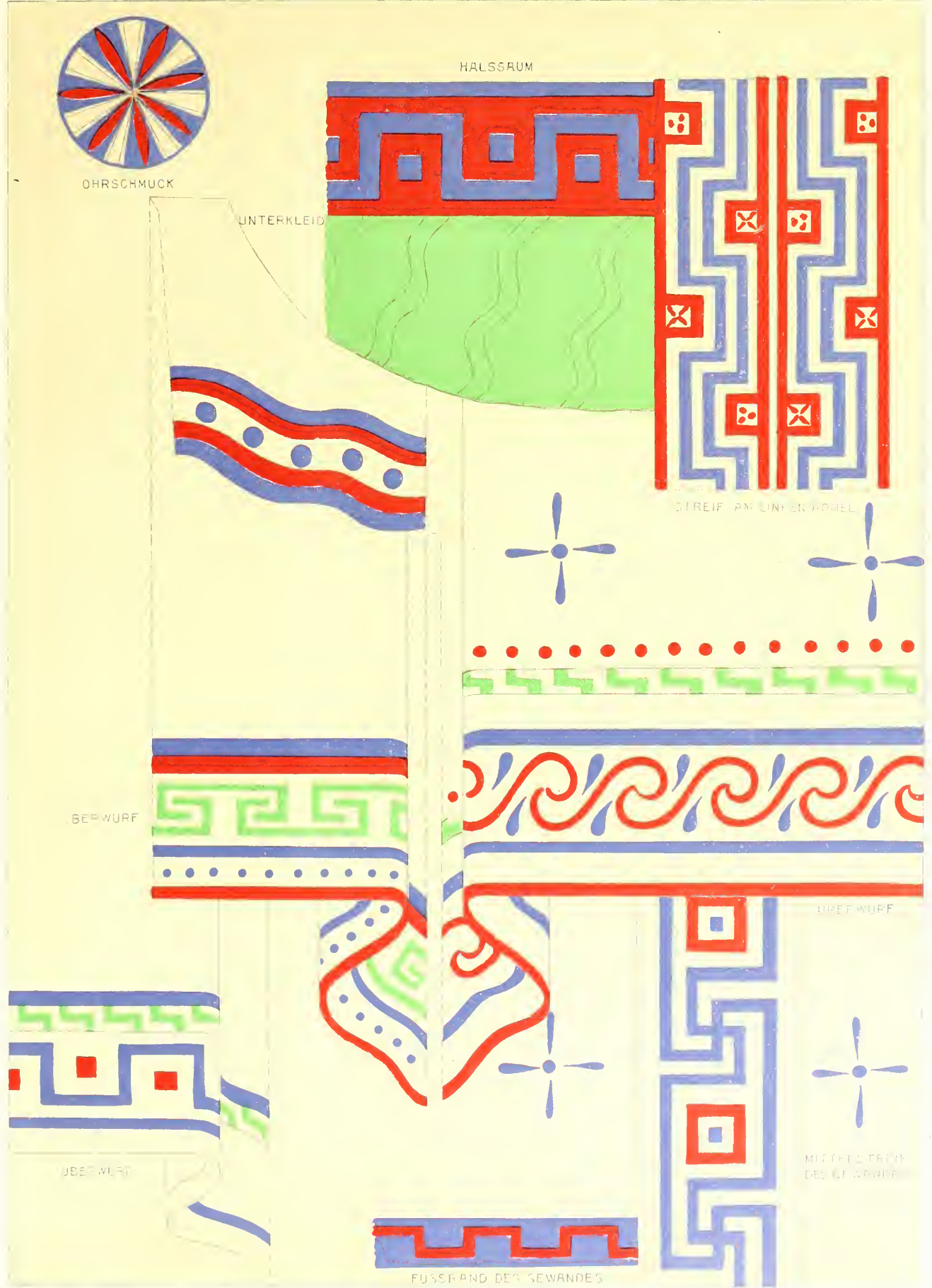


LITH. ANST. V. HUBERT KÖPLER, VIENNA

C.H. BECK SCHE. DRUCKERIE, MÜNCHEN

STATUE N° 676.





ANST. MUSEUM FÜR KUNST- UND GEMÄLDEGESCHICHTE

C.H. BECK'SCHE VERLAGSBÜCHERHANDLUNG JOSEF BECKER'SCHE BUCHDRUCKEREI

STATUE N° 680.







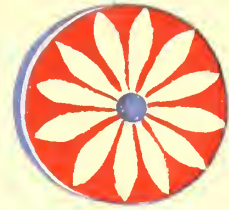




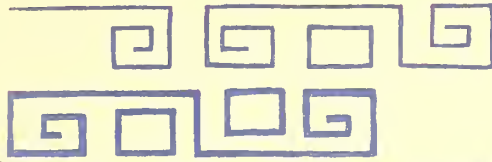




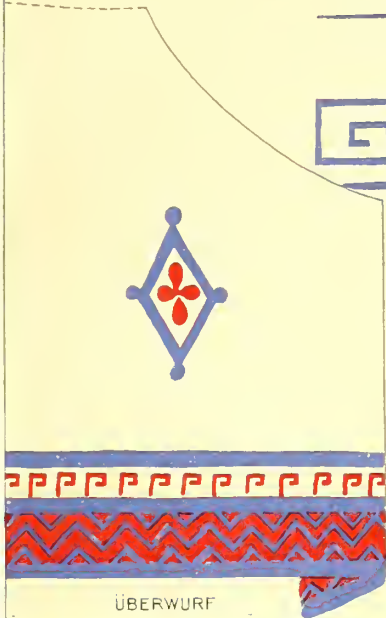
DIADEM



OHRSCHMUCK

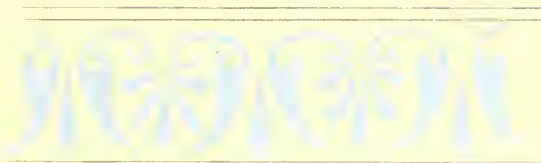


HALSSAUM



ÜBERWURF

STATUE N° 684.



HALSSAUM



STREIF AM RECHTEN ARMEL



STREIF AM LINKEN ARMEL



STREUMUSTER AUF DEM GEWANDE







GETTY CENTER LIBRARY

MAIN

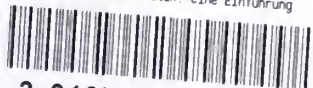
MB 90 L45

BKS

c. 1

Lermann, Wilhelm

Altgriechische Plastik. eine Einführung



3 3125 00318 1514

